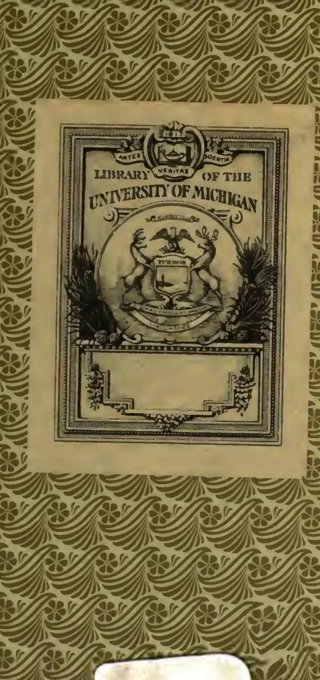
Die Schaubühne

Herausgeber
Siegfried Jacobsohn




ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR



Neue Weltbühne

Die Schaubühne

Herausgeber Siegfried Jacobsohn

Dritter Jahrgang / Erster Band

Oesterheld & Co. / Verlag / Berlin 1907

Sachregister

Die fetten Ziffern bezeichnen die Nummern, die magern die Seiten des dritten Jahrgangs

Académie, Ein Offizier der — **9** 237
Aglavaine und Selysette **18** 448
Alten Heim, Im — (Gustav Esmann) **5** 135
Amerikanisches **6** 151
Antoines ‚Julius Cäsar' **7** 174
Applaus, Der — **2** 58

Bahr, Der Kritiker — **3** 72
Belletristisches
- Die Schauspielerin **7** 177
- Beantwortung einer Anfrage **9** 236
- Eine Theatervorstellung **10** 254
- In der Provinz **12** 307
- Die Talentprobe **14** 357
- Katzentheater **18** 461
- Lustspielabend **21** 532
- Eine Schauspielerin **24** 600
- Kleist in Thun **25** 621

Beerbohm Tree, Von — — **17** 424
Benignens Erlebnis (Eduard von Keyserling) **11** 275
Bergström, Hjalmar — **8** 198
Berichtigung **24** 608
Berliner Gastspiele in Wien **25** 615
Berliner Oper, siehe: Oper, Berliner
‚Berliner Theater' **13** 333
Berliner Theater*)
- D Ringelspiel (Bahr) **1** 6
- N} H} Mirsch und Philippi (Kinder. Der Helfer) . . . **1** 30

*) A = Kammerspiele des Deutschen Theaters, B = Schauspielhaus, D = Deutsches Theater F = Figaro, H = Neues Schauspielhaus, K = Kleines Theater, L = Lessingtheater, N = Neues Theater, O = Krollsches Theater, S = Schillertheater, W = Theater des Westens. — Die Klammern ( ) bedeuten, daß die Vorstellung nur in den Räumen, nicht von dem ständigen Ensemble des Theaters gegeben worden ist.

D B	Klassisches (Goethe: Geschwister, Die Mitschuldigen. Schiller: Wallensteins Lager, Die Piccolomini)	2	40
L A	Friedensfeste (Ibsen: Wenn wir Toten erwachen. Hauptmann: Das Friedensfest)	3	63
H	Herthas Hochzeit (Max Bernstein)	3	83
(N)	Suzanne Desprès	4	90
B	Wallensteins Tod (Schiller)	5	114
D	Romeo und Julia (Shakespeare)	6	143
L	Die Jungfern vom Bischofsberg (Hauptmann)	7	171
K N	Zwei Welten (Andrejew: Zu den Sternen. Delmar-von Kahlenberg: Meißner Porzellan)	7	185
F	Scheerbartspiel (Fünf Akte Revolutionäres Theater)	8	213
L	Der Fall Brahm (Hirschfeld: Mieze und Maria)	9	221
K	Die Kralle (Henri Bernstein)	9	238
H B	Kainzens und Matkowskys Tasso	10	247
D H	Von Kainz und andern Dingen (Gogol: Der Revisor. Mephisto, Drei Einakter)	11	267
S	Schillertheater (Schiller: Die Räuber, Rittner: Narrenglanz)	11	271
A L	Zwei Ibsen-Aufführungen (Hedda Gabler. Die Stützen der Gesellschaft)	12	295
K	Kleines Theater (Heijermans: Allerseelen)	12	314
D	Der Gott der Rache (Asch)	13	319
B H A	Komödien und Komödien (Shakespeare: Was ihr wollt. Beaumarchais: Der Barbier von Sevilla, Die Hochzeit des Figaro. Ibsen: Komödie der Liebe)	14	346
N	Kritikers Taktik in der Verdammnis (Bernstein-Sawersky: Vorbestraft)	14	363
(W)	Mandragola (Machiavell)	15	388
N	Der Dieb (Henri Bernstein)	15	389
B	Die Rabensteinerin (Wildenbruch)	16	395
(L)	Marquise (Sardou)	16	415
(O)	Von Beerbohm Tree (Shakespeare: Richard der Zweite, Hamlet)	17	424
K	Die Pächterin von Litchfield (Mell)	17	439
A	Aglavaine und Selysette (Maeterlinck)	18	448
(K)	Wiener Bürgertheater (Franz: Das Kuckucksei, Hawel: Heimkehr)	18	467
A	Gyges und sein Ring (Hebbel)	19	475
B	Ein Fallissement (Björnson)	22	545
D H (D)	Possen (Raeder: Robert und Bertram. Wilken: Hopfenraths Erben. Pohl: Der Jongleur.)	24	593
S	Schillertheater (Hebbel: Moloch, Dinter: Die Schmuggler)	25	618
K	Der Kammersänger (Wedekind)	25	163

Berlins neue Theaterbauten 1 10
Berlioz, Tschaikowsky und — 13 322
Berner Theater 10 262
Bernick, Die Rettung des Konsuls — 21 519
Börsencourier, Unser — 10 263
Bonn, Für — 15 382
Brahm 8 205
— , Der Fall — 9 221
Breslauer Theater 24 606
Browning, Robert — als Dramatiker 12 291
Briefe 5 136 23 588
Bücherbesprechungen
Karl Scheffler: Zur Entwirrung der Kunstbegriffe . . 2 56
Hermann Bahr: Glossen. Zum wiener Theater . . . 3 72
Theodor Sternberg: Charakterologie als Wissenschaft . . 5 133
Georg Gellert: Bühnen-Dekameron 6 160
Paul Ernst: Der Weg zur Form 10 241
Paul Wertheimer: Die Frau des Rajah 10 251
Neuer Theateralmanach 10 258
Walter Turszinsky: Berliner Theater 13 333
Hermann Bahr: Grotesken 16 391
Durch Irren zum Glück. Tagebuchblätter von Hebbel . 21 536
Karl Felner: Zur Christus-Tragödie 22 555
Friedrich Kayßler: Der Pan im Salon 23 565
Alfred Schmieden: Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Königliche National-Theater zu Berlin. Wilhelm Tell 23 587
Peter Alvor: Das neue Shakespeare-Evangelium . . . 26 651
Bühnenfaust, Zum — 9 233
Bühnenschriftsteller, Organisation der deutsch-österreichischen — . 2 42
Bühnentalent, Was ist —? 5 132
Bürgertheater, Wiener — 18 467
Burckhard, Max — 2 46
Burgtheaterkandidaten 2 55

Charlottenburg, Das Schillertheater in — 3 68
Chinesische, Das — Drama 8 200
Christine Hebbel 6 137
Christus-Tragödie, Zur — 22 555

Darwin und das Drama 11 284
Davids, J. J. — Gesammelte Werke 13 335
Desprès, Susanne — 4 90
Destinn, Emmy — 1 16
Deutsche Uraufführungen, siehe: Uraufführungen, Deutsche

Deutsches, Ein — Weihnachtsspiel 3 59
Devrient, Max — 4 105
Dialog vom Sherlock Holmes 12 304
Dichter und Geschäftsmann 3 82
Dieb, Der — 15 389
Dinspel, Anton 1 28
Drama, Darwin und das — 11 284
— , Das chinesische — 8 200
— , Journalisten im — 8 194
— , Über das — Otto Ludwigs 4 85
— , Wege zum — 1 1 2 33
Dramatik, Holländische — 9 215
Dramatiker, Robert Browning als — 12 291
Dramatisches
Der Andere 4 94
Doktor Eisenbart 22 539
Die Witwe von Ephesus 23 571
Dramaturgie als Wissenschaft 5 133
Dramenbesprechungen
Wilhelm von Scholz: Meroë. Oscar A. H. Schmitz: Der Herr des Lebens; Montmartre 1 1
Otto Hinnerk: Cyprian. Franz Duelberg: König Schrei; Korallenkettlin 2 33
Eduard Goldbeck: Krüppel 5 134
Kurt Martens: Der Freudenmeister 19 491
Dresden
Im alten Heim (Gustav Esmann) 5 135
Dresdner Hoftheater (Grillparzer: Libussa) 20 506
Durch Irren zum Glück 21 536
Duse, Frau — 14 352

Einakter von Strindberg 18 455
Elberfeld, Das neue Thaliatheater in — 20 514
Elsässisches Theater 7 184
Entwirrung, Zur — der Kunstbegriffe 2 56
Entwurf zu einem Vorspiel 17 424
Epigramme 1 5
Eulenberg, Über Herbert — 8 189
— , Von — und seinem Münchhausen 12 312

Fall, Der — Brahm 9 221
Fallissement, Ein — 22 545
Faust
Zum Bühnenfaust 9 233

Witkowskis ‚Faust' in Leipzig 16 412
Der zweite Teil des ‚Faust' am Burgtheater 22 548
Fiorenza (Thomas Mann) 22 558
Fleck 25 609
Florettwechsel, Der — im ‚Hamlet' 19 492
Form, Der Weg zur — 10 241
Französischen, Die Moralität des — Theaters 5 111
Frau des Rajah, Die — — — 10 251
Friedensfeste 3 63

Gastspiele, Berliner — in Wien 25 615
Gawân (Eduard Stucken) 21 524
Gedichte
Epigramme 1 5
Bühne 1 9
Trolls Sterbelied 2 37
Ballade 3 62
Liebhaber von Beruf 4 89
An Tolstoi 5 113
Erster Sturm 6 154
Das Theater 7 170
Lessing 8 193
Adam und Eva 9 220
Märchenspruch 10 245
Schauspielers Antwort 11 280
Thel 12 300
Schwangesang 13 318
Ecce Germania 14 345
Spinnstubenlied vom Himmel 14 359
Einblick 15 370
Trauerspiel 16 394
Im Turm der Winde 17 423
Sapphische Ode 18 447
Die Braut 19 488
Los 20 504
Graue Stunde 21 535
Nahe Verbundene 22 552
Die Stadt am Strande 23 570
Dämmerung 24 589
Komödiantenlied 25 628
Der Findling Simeon 26 633
Der Meister und die Jünger 26 641
Gefälligkeitsakzepte 17 435
Geschäftsmann, Dichter und — 3 82
Girardi und Riese 17 417
Gott der Rache, Der — — — 13 319

Grillparzer **7** 163
Der Traum ein Leben **5** 122
Libussa **20** 506
Große Baal, Der — — (Gustav Hermann) **16** 414
Grotesken **16** 391
Gyges und sein Ring **19** 475

Hamburg
Gefälligkeitsakzepte (Andres: Alkestis, Roettiger: Studentenliebe) **17** 435
Hamlet, Der Florettwechsel im — **19** 492
Hauptmann, Gerhart
Die Weber in London **1** 29
Das Friedensfest **3** 63
Die Jungfern vom Bischofsberg **7** 171
Hauptmann jenseits vom Naturalismus **14** 339
Hauptmanns ‚Florian Geyer' **24** 589
Hebbel
Christine Hebbel
Die Frau **6** 137
Die Schauspielerin **6** 141
Gyges und sein Ring **19** 475
Durch Irren zum Glück **21** 536
Ein Hebbel-Jünger **24** 608
Moloch **25** 618
Herbarium **4** 110
Herthas Hochzeit **3** 83
‚Hidalla', Wedekinds — **20** 493
Hoftheateraffäre, Die münchner — **15** 378
Hoftheaterprozeß, Der münchner — **22** 560
Holländische Dramatik **9** 215

Ibsen
Wenn wir Toten erwachen **3** 63
Hedda Gabler **12** 295
Die Stützen der Gesellschaft **12** 295
Komödie der Liebe **14** 346
Die Rettung des Konsuls Bernick **21** 519
Ibsen fürs Volk **22** 556 **24** 608
Ibsen-Aufführungen, Zwei — **12** 295
Idealtheater, Ein — **21** 529

Journalisten im Drama **8** 194
Judenstücke **18** 458
Jungfern vom Bischofsberg, Die — — — **7** 171

Juristisches
Die Plätze hinter den Säulen 1 26
Volontäre 4 101
Theaterrecht 26 642

Kainz, Von — und andern Dingen 11 267
Kainzens und Matkowskys Tasso 10 247
Kammersänger, Der — 25 631
Kasperletheater
Berliner Tassopremieren 1 21
Aus den Theaterkanzleien
Kleines Theater 2 53
Ein süddeutsches Hoftheater 5 130
Bunbury 3 79
Die heimliche Premiere 4 104
Menschen 6 155
Im Literaturcafé 7 179
Meißner Porzellan 8 210
Briefkasten 9 235 10 257 12 310 15 381
Confetti 11 281
Eine kitzlige Geschichte 11 281
Bei Jacques Merk 13 331
Theaternachrichten 14 360
Der Intendant 16 409
In der Antichambre 17 434
Ein interessantes Gastspiel 18 465
Lautenburgs Abschied 19 489
Kennen Sie Meier? 20 509
Wiesbaden 22 553
Das Kritikerzimmer 23 585
Der Kunst eine Kasse 24 604
Die Lustspielassociés 26 652
Kayßler, Friedrich — 23 565
‚Kientopp', Der — 7 183
Kindes, Die Schauspielkunst des — 13 315
Klassisches 2 40
Kleines Theater 12 314
Kleist-Darsteller, Was braucht es zu einem —? 11 282
Kleist in Thun 25 621
Komöden und Komödien 14 346
Komödie (Kurt Martens: Der Freudenmeister) 19 491
— und Zeitkritik 14 364
Kopenhagen 6 157
Korallenkettlin (Franz Duelberg) 19 478
Kralle, Die — 9 238
Krippenspiel, Tiroler — 3 83

Kritiker, Der — Bahr **3** 72
Kritikers Taktik in der Verdammnis **14** 363
Kritikerzimmer, Das — **21** 537
Krüppel (Eduard Goldbeck) **5** 134
Kulturwert, Vom — des Theaters **18** 443
Kunstbegriffe, Zur Entwirrung der — **2** 56

Leipzig
Witkowskis ‚Faust' in Leipzig **16** 412
Der große Baal (Gustav Hermann) **16** 414
Lewinsky, Joseph — **11** 277
London
Die Weber in London **1** 29
Die londoner Oper **7** 181
Von Beerbohm Tree **17** 424
Shaw und Wedekind in London **25** 629
Ludwigs, Über das Drama Otto — **4** 85

Mandragola **15** 388
Mannheim
Von Eulenberg und seinem Münchhausen **12** 312
Mannheimer Jubiläumsfestspiele **22** 559
Marquise **16** 415
Matkowskys, Kainzens und — Tasso **10** 247
Meroë (Wilhelm von Scholz) **25** 612
Misch und Philippi **1** 30
Moderne Sklaven, siehe: Sklaven, Moderne
Momentbilder von fremden Schaubühnen
Weiber in der Arena **1** 19
Indische Pantomime **2** 50
Hahnenkampf **3** 76
Bibelbilli **5** 126
Monsieur L. Schönhoff **4** 107
Monte Carlo in Berlin **16** 398
Moralität, Die — des französischen Theaters **5** 111
Müller, Hans — **15** 386
München
Der Traum ein Leben **5** 122
Die Waffen nieder (Robert Reinert) **11** 283
Die münchner Hoftheateraffäre **15** 378
Franz Pocci **16** 411
Korallenkettlin (Franz Duelberg) **19** 478
Gawân (Eduard Stucken) **21** 524
Ein Idealtheater **21** 529

Der münchner Hoftheaterprozeß 22 560
Meroë (Wilhelm von Scholz) 25 612
Münchhausen, Von Eulenberg und seinem — 12 312

Namen des Königs, Im — 10 264
Naturalismus, Hauptmann jenseits vom — 13 339
Neuer Theateralmanach 10 258
Niese, Girardi und — 17 417

Offizier, Ein — der Académie 9 237
Oper, Berliner —*)
K Puccini (Tosca) 4 118
K Romeo und Julia auf dem Dorfe (Frederik Delius) 9 230
F } O } Oper und Operette (Alexander Ritter: Der faule Hans / Claude Terrasse: Paris . . .) 11 287
H } K } Tschaïkowsky und Berlioz (Pique Dame. Fausts Verdammung) 13 322
H Monte Carlo in Berlin 16 398
— , Die Londoner — 7 181
— , Pariser — 8 211 20 511
Operngastspielreisen 17 438
Organisation der deutsch-österreichischen Bühnenschriftsteller . . 2 42

Pächterin von Litchfield, Die — — — 17 439
Paris
Suzanne Desprès 4 90
Antoines ‚Julius Cäsar‘ 7 174
Pariser Oper 8 211 20 511
Pathos, Vom neuen — 15 365
Peints par eux-mêmes (Bühnen-Dekameron) 6 160
Philippi, Misch und — 1 30
Plätze, Die — hinter den Säulen 1 26
Possen 24 593
Premierentiger 3 80
Presse, Die —
Bahr: Ringelspiel. Misch: Kinder. Philippi: Der Helfer 1 31
Hauptmann: Die Jungfern vom Bischofsberg 7 187
Hirschfeld: Mieze und Maria 9 239
Rittner: Narrenglanz 11 288
Asch: Der Gott der Rache 13 336
Wildenbruch: Die Rabensteinerin. Mell: Die Pächterin von Litchfield 17 439
Provinz, Zensur in der — 4 106
Pserhofer, Arthur — 4 109
Puccini 5 118

*) F = Figaro, O = Königliche Oper, K = Komische Oper

Rabensteinerin, Die — 16 395
Regieführung um 1800 . . . . 23 587
Repertoire, Das — eines deutschen Theaters 8 212
Rettung, Die — Konsuls Bernick 21 519
Rezitation und Soloszene 12 313
Richtigstellung 6 161
Ringelspiel 1 6
Rittner 20 499
Romeo und Julia 6 143
Romeo und Julia auf dem Dorfe (Frederik Delius) 9 230

Säulen, Die Plätze hinter den — 1 26
Schauspieler (und Sänger)
Emmy Destinn 1 16
Thielscher 1 24
Matkowsky
Wallenstein 2 38 5 114
Tasso 10 247
Suzanne Desprès 4 90
Max Devrient 4 105
Christine Hebbel 6 141
Kainz
Tasso 10 247
Mephisto 11 267
Figaro 14 346
Lewinsky 11 277
Frau Duse 14 352
Girardi und Niese 17 417
Rittner 20 499
Die Rettung des Konsuls Bernick
Mitterwurzer. Bassermann. Hartmann . . . 21 519
Friedrich Kayßler 23 565
Friedrich Weidemann 24 596
Fleck 25 609
Schauspielkunst, Die — des Kindes 13 315
Scheerbartspiel 8 213
Schillertheater 11 271 25 618
Schillertheater, Das — in Charlottenburg 3 68
Schönhoff, Monsieur L. — 4 107
Schultheater 19 490
Schwänke 6 147
Shakespeare
Romeo und Julia 6 143
Antoines ‚Julius Cäsar' 7 174
Was ihr wollt 14 346
Von Beerbohm Tree (Richard der Zweite. Hamlet) . 17 424

Der Florettwechsel im ‚Hamlet' **19** 492
Das neue Shakespeare-Evangelium **26** 637
Shaw und Wedekind in London **25** 629
Sherlock Holmes, Dialog vom — — **12** 304
Skandinavisches Theater **26** 646
Sklaven, Moderne —
I Einleitung **14** 355
II Der Vertrag **15** 371
III Intendanten und Direktoren — Deutsche Bühnengenossenschaft — Theateragenten **16** 403
IV Künstlerische und wirtschaftliche Konkurrenz der Bühnenkünstler **17** 429
V Abhülfe **18** 451
VI Beifall und Hervorruf — Kritik — Regie-Autokratie **19** 482
Soloszene, Rezitation und — **12** 313
— und Szenensolo **20** 516
Spiel, Ein — **26** 637
Strindberg
Über Strindberg **11** 265
Einakter von Strindberg **18** 455
Strindbergs ‚Traumspiel' **20** 513

Tasso, Kainzens und Matkowskys — **10** 247
Terakoya **11** 285
Thaliatheater, Das neue — in Elberfeld **20** 514
Theateralmanach, Neuer — **10** 258
Theaterbauten, Berlins neue — **1** 10
Theaterrecht **26** 652
Thielscher **1** 24
Tiroler Krippenspiel **3** 83
Tragische, Das — **19** 469
Traum ein Leben, Der — — — (Grillparzer) **5** 122
Tree, Von Beerbohm — **17** 424
Trojaner, Die — (Berlioz) **10** 260
Tschaikowsky und Berlioz **13** 322

Uraufführungen, Deutsche — **3** 84 **4** 110 **6** 162 **7** 188 **8** 214 **9** 240 **10** 264 **11** 290 **13** 338 **14** 364 **15** 390 **16** 416 **18** 468 **20** 518 **21** 538 **24** 608

Vallentin, Richard — **20** 502
Variété und Theater **13** 326
Volontäre **4** 101
Vorspiel, Entwurf zu einem — **17** 428

Waffen nieder, Die — —! (Robert Reinert) **11** 283
Wallensteins Tod **5** 114
Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller? **11** 282
Was ist Bühnentalent? **5** 132
Wauer, Herr William — **22** 563
Weber, Die — in London **1** 29
Wedekind, Shaw und — in London **25** 629
Wedekinds ‚Hidalla' **20** 493
Weg zur Form, Der — — — **10** 241
Wege zum Drama **2** 33
Weidemann, Friedrich — **24** 596
Weihnachtsspiele **2** 57
Weihnachtsspiel, Ein deutsches — **3** 59
Weisstein, Gotthilf — **22** 561
Wien

- Max Burckhard **2** 46
- Der Kritiker Bahr **3** 72
- Max Devrient **4** 105
- Schwänke **6** 147
- Grillparzer **7** 163
- Journalisten im Drama **8** 194
- Die Frau des Rajah **10** 251
- Benignens Erlebnis **11** 275
- Lewinsky **11** 277
- Variété und Theater **13** 326
- Hans Müller **15** 386
- Giardi und Riese **17** 417
- Einakter von Strindberg **18** 455
- Judenstücke **18** 458
- Wiener Bürgertheater **18** 467
- Wedekinds ‚Hidalla' **20** 493
- Richard Vallentin **20** 502
- Die Rettung des Konsuls Bernick . . . **21** 519
- Der zweite Teil des ‚Faust' am Burgtheater . . . **22** 548
- Hauptmanns ‚Florian Geyer' **24** 589
- Friedrich Weidemann **24** 596
- Berliner Gastspiele in Wien **25** 615
- Ein Spiel **26** 637
- Wiener Notizen **26** 644

Wiesbaden **21** 525
Wissenschaft, Dramaturgie als — **5** 133
Witkowskis ‚Faust' in Leipzig **16** 412

Zeitkritik, Komödie und — **14** 363
Zensur in der Provinz **4** 106
Zwei Welten **7** 185

Autorenregister

Die Ziffern bezeichnen die Seiten des dritten Jahrgangs

A., U. 652
Adelt, Leonhard 435
Altman, Georg 233. 412. 492

Bab, Julius 1. 33. 56. 94. 137. 193. 271. 313. 333. 443. 475. 490. 516. 536. 555. 565. 618
Bahr, Hermann 163. 205
Balthasar 489. 585
Bergman, Bo 513
Bernauer, Rudolf 628
Berstl, Julius 571
Bethge, Hans 552
Blake, William 300. 504
Bodman, Emanuel von 170. 488
Borée, Albert 55
Brandes, Georg 198
Braun, Felix 315. 447
Braungart, Richard 378. 529. 560
Brieger-Wasservogel, Lothar 291

Carossa, Hans 535
Christian 155
Clown 355. 371. 403. 429. 451. 482
Cohn, Alfons Fedor 157. 646
Cohn, William 200
Cuno 642

Devrient, Eduard 610
Diehl, Carl 588

Eeden, Frederik van 215
Elchinger, Richard 57. 285
Emerson, Ralph Waldo 469
Ewers, Hanns Heinz 19. 76. 126

Falckenberg, Otto 539
Feder, Ernst 133
Fellow 409
Fero 556. 608
Fred, W. 50
Frese, Heinrich 514
Freund, Frank 29. 181. 629
Friedell, Egon 105. 122. 304
Fuchs, Georg 68

Geiger, Benno 641
Geyer, Emil 365
Goldbeck, Eduard 189. 284
Greiner, Leo 59. 241. 283. 478. 524. 612
Greve, Felix Paul 154. 570
Großmann, Stefan 637

Handl, Willi 46. 72. 147. 185. 194. 251. 277. 326. 386. 391. 417. 458. 502. 519. 548. 589. 615. 644
Hardekopf, Ferdinand 30. 83. 134. 160. 213. 238. 363. 389. 467
Hauptmann, Hans 136

Heilbut, Felix 28
Hermann, Georg 10
Hotho, Friedrich 174

Isolani, Eugen 537

J., S. 6. 40. 63. 90. 114. 143. 171. 205. 221. 247. 269. 295. 319. 346. 382. 395. 415. 424. 448. 499. 545. 593. 631

Kahn, Harry 592
Kauder, Gustaf 600
Kayßler, Friedrich 9. 37. 89. 245. 280. 318. 370
Köhrer, Erich 82
Kronau, Arthur 467. 525. 561
Kuh, Emil 141
Kutsch 609

L., P. 106
Lautensack, Heinrich 563
Liber 210. 434. 553. 604
Lissauer, Ernst 62. 364
Lunovis 179. 281. 331
Lyck, Hugo 651

Matta-Fatta 79
Mell, Max 85
Mell, Roman Albert 411
Michel, Wilhelm 265
Momus 465
Morgenstern, Christian 5. 113. 220. 345. 423

Neisser, Arthur 211. 260. 511

Olden, Balder 212. 237
Olden, Hans 107

Peterchen 21
Polgar, Alfred 275. 352. 455. 493

Reiß, Walter 262

Salten, Felix 221
Schmitz, Oscar A. H. 111
Sebastian 281
Servaes, Franz 339
Sinsheimer, Hermann 184. 312. 559
Specht, Richard 596
Speth, Willi 491. 587

Tausk, Victor 439
Telmann, Fritz 42
Tieck, Ludwig 609
Treitel, Richard 26. 101
Trinkulo 53. 104
Turszinsky, Walter 26. 83. 110. 183. 258. 314. 388

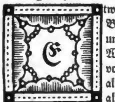
Walser, Robert 132. 177. 236. 254. 282. 307. 357. 394. 428. 461. 532. 621
Warbeck, Hans 16. 118. 230. 287. 322. 398
Weiße, Kurt 58. 414
Weyl, Martin 606
Wertheimer, Julius 558
Wildberg, Bodo 135. 506
Winds, Adolf 151

Ziller, Franz 438
Zwick, Doktor 130

Gedruckt bei Imberg & Lefson in Berlin W.



Wege zum Drama / von Julius Bab



Etwas mehr als ein Jahr ist vergangen, seit ich in diesen Blättern meine Betrachtungen über die jüngste Generation unsrer dramatischen Dichter, über ihre Ziele und ihre Wege zum Drama abschloß. In einer Epoche starker, vorwärts treibender Entwicklung wäre ein Jahr mehr als genug, meinen Befund von damals gründlich veralten zu machen. Niemand sollte sich mehr freuen als ich, wenn ich heute bekennen könnte, daß neue Taten der schon damals bekannten oder das Auftauchen ganz neuer Talente den aktuellen Teil jener Betrachtung überholt haben, daß neue, ganz unvermutete Wege gewiesen sind. Es ist nichts derartiges geschehen. Ein paar kleine Hoffnungen, ein paar leichte Enttäuschungen hat das vergangene Jahr dem Beobachter unsrer dramatischen Produktion gebracht. Aber keine Tat geschah, kein Blitz zündete, kein fester Vorwärtsgang war zu spüren — und wenn wir auch nicht müde werden wollen, uns zu sagen, daß jede Stunde dieser Kunst den Vollender gebären kann, und daß trotz allem das Land voller Zeichen und Verheißungen auf seine Ankunft ist, soviel müssen wir uns eingestehen: ermutigend, lustweckend ist der Umblick über die so ernste, so glücklose dramatische Arbeit der Gegenwärtigen in Deutschland nicht. Es ist nicht das Schauspiel einer starken, aus der Fülle blühenden Epoche. Wohl sind Ernst und Einsicht in den letzten Jahrzehnten, wie auf allen künstlerischen Gebieten in Deutschland, auch in dramaticis gewaltig gewachsen — aber die Kräfte wuchsen nicht in gleichem Grade. Ist es nicht lähmend, heute zu sehen, daß Frank Wedekind die dichterische Vollkraft seines Erstlings (Frühlings Erwachen) in keinem Punkt je wieder erreicht hat? daß Hofmannsthals Produktion immer mehr das Schauspiel eines gebildeten Geistes statt einer bildnerischen Kraft bietet? daß die bitterernste Mühe eines Eulenberg sich in immer gleichem, zu engem Kreise dreht, daß frohbegrüßte Talente enttäuschen, und daß die Besten unter den Neuankömmlingen talentvolle — aber hoffnungslos schlechte Stücke schreiben?!

Talentvoll und schlecht: das ist überhaupt die betrübende Signatur, die die so respekteinflößende, ernsthafte, menschlich und ästhetisch hochstrebende Produktion des Nachwuchses heute zeigt. So überschüttet sind wir mit talentierten, interessanten, nahezu bedeutenden, fast genialen — und letzten Endes doch dilettantisch ohnmächtigen Produktionen, daß man oft genug in Gefahr gerät, sein ästhetisches und kulturelles Gewissen zum Teufel zu jagen und sich ein, auf welcher Basis auch immer, klar, kräftig und sicher durchgeführtes Theaterstück herbeizusehnen. Was uns vor dieser Gefahr bewahrt, ist dann freilich die geistige Gemeinheit, die seelische Roheit, die kulturelle Verlogenheit unsrer geschicktern Bühnenhandwerker. Nein, dann noch lieber den trümmerhaftesten Eulenberg als den perfektesten Sudermann. (Und diese Sudermanns sind seit einigen Jahren nicht einmal perfekt.) Unser Zeitalter hat keinen Theaterschriftsteller von dem Geschick und der relativen Unschädlichkeit eines Kotzebue oder Raupach. Bei uns heißt es gleich Blumenthal oder Philippi. Nein, es ist bei uns, gottlob oder leider, unmöglich, vor Verdruß über die schlechte Kunst das gute Handwerk zu loben. Wir fallen der Scylla der gehaltlosen Könnerschaft nicht anheim — und so verschlingt uns die Charybdis: Talentvoll und schlecht.

Talentvoll und schlecht sind merkwürdigerweise auch die Produktionen jener Männer zu nennen, die als Wissende der dramatischen Form, als hervorragende Analytiker szenischer Wirkungsmöglichkeiten bestimmt sein sollten, gerade „gute", das heißt bühnenmögliche und bühnenkräftige Stücke zu schreiben. Es erweist sich aber, daß ihre Theorien über die ideelle Konstruktion des Dramas praktisch völlig unerheblich sind, daß ohne sinnlich überwältigende szenische Erfindungen, ohne seelenaufrührende Wortschöpfungen die allerkorrektest gebauten Tragödien und Komödien uns eiskalt lassen. Und wenn diese Stücke nicht blos schlecht, will sagen zu schwach zum Bühnenleben, sondern dabei auch talentvoll sind, so kommt das nicht daher, daß ihr Grundriß richtig konstruiert ist, sondern lediglich davon, daß diese Theoretiker nebenher — und nur nicht genug — Dichter sind, Dichter, die wenigstens in Momenten ihren ästhetisch leeren Gedankenaufriß mit sinnlichen Farben der Sprachkunst zu füllen vermögen. Ich denke dabei vor allen an Paul Ernst, von dem im Laufe des letzten Jahres nicht weniger als vier dramatische Dichtungen erschienen sind. Keines dieser allzu planvoll gebauten Werke ist wirklich gut, ganz durchströmt von wirksam künstlerischem Leben. Aber in allen gibt es höchst talentvolle Stellen; Zeilen voll lyrischer Kraft, szenische Bilder voll großer Anschauung. Nur daß im Ganzen des Werks sich nie diese unwillkürliche Kraft offenbart, die aus dem Gefühl ins Gefühl wirkt, sondern einzig die kluge Absicht eines ästhetischen Dogmatikers. Auch mit Wilhelm von Scholz steht es nicht viel anders. So sehr wir auch eine dramatische Tat dieses reichen Lyrikers und starken Denkers hofften und weiter hoffen wollen: seine „Meroë" (Berlin, Dr. Wedekind & Co.) bedeutet keinesfalls einen Fortschritt über den „Juden von Konstanz" hinaus. Diese stofflich so ganz konventionelle Königsgeschichte ist gewiß mit tiefem Plan nach allen Regeln

der Scholzschen Dramaturgie gefügt; aber sie ist weder an szenischer Bildkraft noch an sprachlicher Potenz originell und stark genug, um den Vorgängen einen uns irgendwie wichtigen, uns irgendwie nahen Sinn zu entlocken. Es gibt wiederum nur schöne, „talentbezeugende" Details. Talentvoll und schlecht — und beides in höchstem Grade — ist auch Leo Greiners „Liebeskönig", von dem ja an dieser Stelle schon mehrfach die Rede war. Greiner — unter den wirklich Aufgeführten des letzten Jahres so ziemlich der einzige Neuling von Belang — steht jenem Kreise von „Wissenden", von Kompositions-Gläubigen nah. Aber er ist zweifellos eine viel elementarere Natur als Ernst oder Scholz. Und weil er für alle, die ihr literarisches Interesse nicht gerade auf die berliner Theaterpremieren einschränken, seinen Dichterberuf längst bewiesen hat, müßte man seine weitern dramatischen Arbeiten mit größtem Respekt abwarten — selbst wenn der „Liebeskönig" ein viel schlechteres Stück wäre, als er tatsächlich ist. Indes auch dies ist uns lange Wartenden ein halbes Versprechen statt eines ganzen Geschenks.

Ein wirklich neues Gesicht ist anno 1906 unter den deutschen Dramatikern überhaupt kaum aufgetaucht. Auch wo mir ein neuer Name erklang, war es keine neue Physiognomie. Es war nur ein Beispiel mehr für einen neuen Typus. Nur einen etwa möchte ich ausnehmen — Friedrich-Freksa, den jungen münchner Autor, von dessen „Ninon" ich hier unlängst ausführlich gesprochen habe. Mit einer in Deutschland ganz seltenen geistigen Grazie des Konversierens verbindet sein Dialog eine an Ibsen gebildete Kraft, inmitten stärkster Vorwärtsbewegung das Zurückliegende zu exponieren. So sind seine Akte reizvoll und stark zugleich. Seine Bühnenphantasie setzt nie aus: er sieht jeden Moment in vollfarbigem und sehr geschmackvoll nuanciertem Bild. Und all diese Kraft wird nicht im selbstgenügsamen Spiel vertan, sondern von einem tiefen Temperament Stoffen von großzügig erfaßter Sinnbildlichkeit zugeführt. Noch dreht sich dieser Sinn mit einer gewissen engen Vorliebe um die erotische Zuspitzung der Lebensprobleme, noch zerspringt die feine Klinge dieses Dialogs zuweilen spröde in den stärksten Augenblicken des dramatischen Kampfes. Aber hier ist ein Keim, in dem sich geistige und sinnliche Kräfte ganz besonders mischen. Wenn Prophezeien nicht ein so lebensgefährliches Wagnis wäre, ich möchte starke Worte gebrauchen für meine Erwartungen von diesem Talent.

Die jungen Autoren von einigem Wert, die mir sonst noch im vorigen Jahr zuerst begegnet sind, heben sich nur durch eine leichte persönliche Nuance aus ihrer Gruppe ab. Sie sind wesentlich durch ihre literarische Abstammung determiniert. Besonders regsam ist jetzt die Nachkommenschaft der „Blätter für die Kunst". Seitdem ihr Hofmannsthal es zu einigem Theaterruhm gebracht hat, meinen diese vorher so exklusiven jungen Herren nunmehr auch die Bühne stürmen zu müssen. Seit ein paar Jahren schreiben sie, mit viel Eifer und wenig Glück, Theaterstücke. Ihr geringes Glück ist erklärlich genug: Meister Georges Kunst ist stark durch die höchst sorgfältige, durchaus individuelle Wahl der Worte, sie ist schwach durch den völligen

Mangel eines kampfesmutigen, dramatischen Temperaments, der sich, nicht immer ganz überzeugend, als distanzierende Vornehmheit maskiert. Bei seinen theaterlüsternen Jüngern nun bleibt in der Regel die dramatische Impotenz; die Vornehmheit wird zum blasierten Dandytum, und die köstliche Wortwahl wird eine leere, anspruchsvolle Pose. Die Diktion dieser Autoren gleicht der Hofmannsthals so etwa, wie die Körnersche Sprache der Schillerschen. Etwas von eigenem Ton und eigener Haltung verrät hier am ehesten noch Oscar A. H. Schmitz. Seine Sprache, die freilich mit nicht sehr fruchtbarer Ausschließlichkeit der Erörterung erotischer Spezialitäten gewidmet ist, bewahrt ein Salzkorn intellektueller Schärfe und charakterisierender Härte, das die epikuräische Phraseologie seiner literarischen Stammesbrüder längst aufgelöst hat. Schmitz, der ein sehr intelligentes Schriftchen über „Don Juan, Casanova und andre erotische Charaktere" verfaßt hat, stellt in dem dramatischen Skizzenband „Der Herr des Lebens" (Axel Juncker) selber einen Typus des Erotikers auf, den er Don Manuel nennt. Diese Szenen, die die dramatische Form mit der souveränen Willkür der Ohnmacht behandeln, die so planlos locker neben einander stehen, als ob sie Paul Ernst als abschreckendes Beispiel für Kompositionslosigkeit geschaffen hätte, diese Szenen, die eben durchaus kein Drama, sondern dialogische Charakterstudien sind, haben doch erhebliche dichterische und sogar dramatische Qualitäten. Die Sprache vergißt die Pflicht, Menschen zu charakterisieren, nie ganz, selbst nicht in den lyrischen Orgien, wie sie dem Sprößling der „Blätter für die Kunst" natürlich unerläßlich sind. Sie kann sich aber in knapper Wechselrede zu wirklich kämpferischer Prägnanz verdichten, und sie kann Bilder von großer Pracht in die zitternde Atmosphäre einer angstvollen Spannung tauchen und so dramatisch fruchtbar machen. Mit all dem sind diese psychologischen Phantasien gewiß beachtenswerte Talentproben. Aber nun schreibt dieser selbe Schmitz ein modernes Prosastück, und es wird beklemmend offenbar, aus wie geringen Tiefen diese graziöse Kunst ihre Kraft saugt, wie sie ohne den äußern Flugapparat von Vers und Kostüm in dürftigster Alltäglichkeit am Boden klebt — schwunglos wie ein Schauspieler, dem man Schminke und Rampenlicht genommen hat. Dabei ist nicht dies Gebundensein an eine bestimmte Art der Wortkunst das Fatale. Ein Genie wie Anzengruber hat, sobald er den Boden seiner Dialektsprache verließ, trostlose Plattheiten produziert, und Grillparzer konnte durchaus keine Prosa schreiben. Erschreckend ist nur die tiefe Einsichtslosigkeit, mit der diese so unnaiven und also jeder Entschuldigung baren Geister ihrer Kunst gegenüber stehen, die Kritiklosigkeit, mit der sie sich auf ihnen völlig verbotenes Gebiet wagen, und die tiefe Trivialität ihrer dort gefertigten Produkte verkennen. Schmitz also schreibt ein dreiaktiges Stück „Montmartre", in dem erzählt wird, wie ein pariser Mädel durch ihr eigenwilliges Leben und ihren freiwilligen Tod einen durch und durch von den Phrasen des deutschen Philistertums besessenen Maler von etlichen erotischen Vorurteilen kuriert. Schmitz sieht nicht, wie winzig und unoriginell dieser Vorgang für ein dreiaktiges Stück ist, er fühlt nicht, wie sentimental und verlogen dieser

angeblich naive Deutsche gesehen ist, wie lächerlich das seelische Gewicht dieser ganzen Liebeshändel überschätzt, und wie sehr damit das Ganze in die Sphäre des konventionellsten Rührstücks gerückt ist. Dabei bietet Schmitz in seinem Dialog zwischen schriftdeutschen Plattheiten doch auch manchen gut geschliffenen, interessanten Satz, zwischen banalsten Theatersituationen manch feiner gestimmten Augenblick, und damit steht er immer noch ein Stockwerk über dem Niveau, in das seine Sippen bei ähnlichen Versuchen mit bürgerlicher Prosa niederstürzten. Man denke an die Marlittiade, die Vollmoeller „Der deutsche Graf" nannte, oder an die Iffländerei, die Ernst Hardt „Ein Kampf ums Rosenrote" taufte. Daß diese Autoren, sobald sie die Konvention ihrer Verssprache verlassen, in plattestes Papierdeutsch versinken, daß ihr vielbetonter Tiefsinn sich flugs als bombastisch drapierte Trivialität offenbart: das ist das Niederschmetternde an diesen Produkten. Wie sehr muß die geistige und ästhetische Kultur dieser Menschen an die Oberfläche gebunden sein, wenn sie mit ihrer gewohnten, in ihrem Kreise schon rein mechanischen Redeweise zugleich jede Spur menschlicher und künstlerischer Vornehmheit und Eigenart aufgeben. Von den Georgeschen Pretiösen haben wir nichts zu hoffen, auch wenn eine eigenere Intelligenz, wie dieser Schmitz, sich unter ihnen zeigt. (Schluß folgt)

Epigramme/ von Christian Morgenstern

Dem Schaffenden

Vom zersetzenden Geiste
fürchte das meiste.
Ward sonst dein Geist nur hell und frei,
geh ihm vorbei —
und ob dein bester Freund es sei.

Dichterbekanntschaft

Zuhaus in meiner Träume Welt,
wie hab ich ihn mir vorgestellt!
Doch ach, wie ganz betrog ich mich:
Der Esel sieht ja aus wie ich."

Der Allzubeschäftigte

Unendlich viel geschah,
just da
ich Mensch gewesen.
— Und was geschah von Dir?
Von mir?
Das, was geschah, zu lesen.

Jüngling und Mann

Der Jüngling schwört es, und der Mann vergißt es.
Der sagt: so soll es sein! und der: so ist es.

Ringelspiel

Venedig, Lido. Sonne, Sand, Wind, Flut. Diese Elemente hassen das Gebild der Menschenhand. Menschenwerk sind auch die Satzungen der Zivilisation, die Inhalte der Pflichtenlehre, die Normen, nach denen sich die Beziehungen der Geschlechter regeln. Im Angesicht der Natur werden sie falsch und dumm und nichtig. In der Sonne, im Sand, in der Flut wird das Leben lichter und einfacher, wird es jung und neu und schwerlos. Sein Sinn? Daß es keinen hat. Seid doch froh. Nehmt es hin. „Erst wenn der Mensch von jedem Zweck genesen und nichts mehr wissen will als seine Triebe, dann offenbart sich ihm das wahre Wesen verliebter Torheit und der großen Liebe."

Zum Ringelspiel treten drei Paare an, die von der überwältigend großen Liebe bis zur törichtesten Verliebtheit alle oder doch sechs Grade erotischer Verzücktheit und Erkranktheit darstellen. Rune Dohn liebt ihren Julius Eggers mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele und mit ganzem Gemüte. Sie ist lebensernst und sieht mit tiefem Schauder auf das Getriebe um sie her. Aber sie ist auch lebensfromm und sieht zugleich andächtig, wie auf ein Wunder, auf alle diese Wandlungen der Venus. Daß man fähig ist, zu lieben, ohne zu lieben. Daß es Liebe gibt und Liebe, wilde und milde, himmlische und irdische, auch in derselben Person und zu derselben Person und nur nie zu einer Zeit. Für sie ist Julius alles. Sie ist für Julius Eine. Er redet sich ein, sie zu lieben, wie er es sich noch bei jeder eingeredet hat. Aber auch ihr, Rune, zuliebe läßt er seine Frau, Franzl, nicht aus seinem Leben, weil sie es ihm, ohne alle Erotik, schmückt; und dieser Schmuck seines Lebens wird noch frisch sein, wenn Rune ihre Macht über sein Leben längst an eine andre abgegeben hat. Frau Franzl ist schier unverwüstlich. Sie ist die wahrhaft Lebendige, die ganz Animalische. Seid umschlungen, Millionen! Ein italienischer Kellner tuts auch, wenn Herr Harald Sandel zu zaghaft ist. Der gute Junge liebt sie von Herzen, mit Schmerzen, will aber nicht ohne Ring am Finger. Er ist noch viel strenger als Rune; und ähnlich wie diese zu Franzl, steht er zu King, dem alten Heiden. Der glaubt nicht mehr an den Ernst des Lebens, seit er den Tod gesehen hat. Der Ernst ist drüben. Hier sind wir auf Urlaub. Hier laßt uns singen und fröhlich sein . . . in den Rosen. Pflücket die Rose, eh sie verblüht. Eine schöne Frau ist wie der Himmel oder ein Stern oder das Meer: kein Privateigentum. Le plaisir sans cœur, ist Kings Wahlspruch in der Liebe, und die kleine Domenica, die ihm gehört und gern von ihm geliebt sein möchte, wird ausgelacht, wenn sie auch nur verlangt, ihn lieben zu dürfen.

Alle Bestandteile zu einem Drama scheinen gegeben, zu drei Dramen in einem. Die schönsten Gegensätze: drei Liebende und drei Verliebte und sämtlich so gepaart, daß Leichtblütigkeit mit Schwerblütigkeit, Seelenfrieden mit Sinnenfreude, Sentimentalität mit Naivität, Gewissen mit moralischer Unbekümmertheit in Konflikt geraten muß. Hier herrscht der Kampf, und nur die Stärke siegt. Stärker ist die Partei, zu der der Dichter hält. Hält er zu den Traurigen, so gibt es eine Tragödie. Hält er zu den Lustigen, so gibt es unter Umständen eine Komödie. Ein tragisches Wintermärchen oder ein heiterer Sommernachtstraum: die Wahl war für Bahr nicht schwer, da ihm das Stück unmittelbar aus einem hochsommerlichen dolce far niente entstand — Lido, Juli 1906, heißt es im Buch. Mit dieser Stimmung war zugleich der vollkommen undramatische Charakter des Stücks gegeben. Bahr kann viel. Er bestätigt sich selbst, was er alles kann: er kann den Geistreichen „machen" und den Tiefen, den Überlegenen, den Charmeur, den Flimmernden, den Meister, der mit allem lächelnd spielt. Das kann er, und er kann auch den Dramatiker „machen", indem er eine Anzahl Personen abwechselnd das sprechen läßt, was er mit ihnen auszudrücken bezweckt, und was er etwa sonst noch auf dem Herzen hat. Aber er ist kein Dramatiker. Es hilft ihm gar nichts, daß seine Figuren von Jahr zu Jahr mehr Fleisch ansetzen und dadurch menschenähnlicher werden; daß sich die forcierte Hysterie mancher seiner Typen allmählich besänftigt; daß ihm immer wieder eine Gestalt, diesmal ist es die Franzl, zu rundester Lebensechtheit gedeiht. Zum Dramatiker wird er damit nicht. Ihm fehlt die Unverrückbarkeit des Standpunkts; ihm fehlt der primitive Glaube an die Unentrinnbarkeit menschlicher Konflikte. Er stellt den Menschen mit seiner Qual in die Natur, und sieh, es lacht die Au oder die Sonne oder das Meer über das kleine Leid der Kreatur. Nune in Wien ist eine Tragödienheldin. Nune am Lido ist eine Komödienfigur — zu der nur leider die Komödie nicht fertig geworden ist, nicht fertig werden konnte. Denn eine Komödie ist gleichfalls ein Drama, und wenn man Dramenkonflikte in die Natur verlegt, um sie ins Nichts oder richtiger: ins All aufzulösen, so weiß ich nicht, wie dieser Auflösungsprozeß wiederum ein Drama ergeben sollte. Das wäre ja auch gar nicht nötig. Ist der „Sommernachtstraum" ein Drama nach der Tabulatur? Aber Shakespeares Wald lebt. Ich möchte den Irrtum zerstreuen, als ob „Ringelspiel" an der Abwesenheit von Handlung und Bewegung oder an irgendwelchen andern dramatischen Schwächen verendet ist. Wie wäre sonst Maeterlincks Wirkung zu erklären? Aber Bahrs Meer ist tot. Es steht in den Regiebemerkungen. Es hat keinen Salzgeruch, keine Brise, keinen Wellenschlag. Es ist nicht einmal Wasser. Es ist nur Pappe oder Leinewand, ein gemalter Hintergrund. Das ist denn allerdings schlimmer als alle sieben dramaturgischen Todsünden zusammen. Wenn man mit Hilfe

der Natur die Lebensschwerfälligkeit menschlich tüchtiger Charaktere durch die Lebensleichtigkeit zigeunerischer Geblüte ad absurdum führen will, es nur mit Hilfe der Natur kann oder zu können glaubt und — die Natur schuldig bleibt: dann darf man sich nicht wundern, daß einem schlechte Psychologen in die Gesinnung schieben, was Mangel an Phantasie und Gestaltungskraft ist.

Die Aufführung des Deutschen Theaters hat alles getan, um den schlechten Psychologen Vorschub zu leisten und eine Entschuldigung zu schaffen. Dieses „Ringelspiel", an dessen ernsten künstlerischen Absichten kein Leser zweifeln konnte, noch zweifeln wird, hat auf der Bühne tatsächlich läppisch und frivol gewirkt. Die Natur war, da der Autor an ihr gescheitert war, nicht durch das groß und kleine Himmelslicht, nicht durch Maschinen und Prospekte zu erzwingen. So kam es darauf an, menschliche Eindrücke zu erzielen, zwischen Kulissen und Versatzstücke Menschen zust ellen, so stark und reich, so üppig und blühend, so geistig überlegen und frei, daß sie sehen und hören alles verstehen und verzeihen hieß. Solche Männer gibt es, wie ein Blick ins Lessing-Theater lehrt. Es wäre ein ungewöhnlicher Glücksfall, wenn Reinhardt aus diesem Hause denjenigen Schauspieler hätte, der Bahrs Julius Eggers glaubhaft und sympathisch machen würde, und mit ungewöhnlichen Glücksfällen darf nicht gerechnet werden. Aber es ist ein ungewöhnlicher Unglücksfall, daß Reinhardt für diese Figur und alle ähnlichen weiter niemand hat als Herrn Steinrück, der in seiner Art und auf seinem Felde gar nicht unverdienstlich ist. Hier wurde aus einem vierzigjährigen, bereits angegrauten Mann von Welt, Geist und reifer Lebenserfahrung ein junger stämmiger Feldwebel mit einem blonden Sonntagsausgehscheitel, ein Kerl, aus dessen Mund jeder Satz der Bahrschen Figur geradezu widerlich geschwollen und verlogen klang. Wer das Buch gelesen hatte, der konnte ermessen, wieviel Nahrung der wachsende Unwille auch des bessern Publikums aus dieser Karikatur sog. Der konnte weiter ermessen, wie unvorteilhaft es war, daß der alte King, ein Hirn von beweglicher Anmut und ein Gemüt von stoischer Ruhe, auf den Kommißton seines Freundes einging; daß Rune, die Seele, Seele und abermals Seele ist, nichts so sehr entbehrte, wie Seele. Ja, sogar wer dem Stück diente, schadete ihm. Die Sorma, als Franzl, rettete durch ihre Bravour, die sich im Anfang ihrer selbst zu bewußt war, den zweiten Akt, vereinigte schnell alles Interesse auf sich und verschob damit das Schwergewicht des Stücks, das sich schließlich wie ein technisch mißglückter pariser Schwank ausnahm. Und ist doch der Versuch einer Komödie, die ihren Wert in der Heiterkeit eines skeptischen Geistes und in der Höhe seiner Natur- und Lebensbetrachtung haben möchte. Möchte! Daß dieser Versuch auf der Bühne nicht einmal als Versuch kenntlich wurde, ist nicht mehr Schuld des Autors, sondern einzig Schuld des Deutschen Theaters.

Bühne/ von Friedrich Kayßler

Tiefbewegte Menschen wandeln
zwischen Bäumen auf und nieder,
zwischen Felsen, zwischen Bäumen,
die gemalte Schatten werfen.
Rhythmische Bewegung wallet
hinter jedem ihrer Schritte:
unsichtbare Festgewänder,
Trachten einer fernen Welt.
Sieh, wie jener Mann die Hände
der Gefährtin still ergreifet —
zweier Körper stummes Reigen
wird in einem Kuß zur Flamme.
Tränen sind in ihren Augen,
während dort ein Silberlachen,
wie aus Nacht ein heller Mondstrahl,
hinter Bäumen sich hervorstiehlt.

Sind es Menschen? Sinds Gefangene
eines fernen großen Zauberers,
der sie übermächtig hält?
Der ihr Lachen, der ihr Weinen,
ihrer Körper stummes Reigen,
ihrer Füße Tänzerschritte,
ihrer Lippen Flammenküsse,
ihrer Hände stummes Ringen
überweise, urgewaltig
bindet in ein einzig Lied?
Oder fließen ihre Tränen,
quillt ihr silberhelles Lachen,
strömen ihres Körpers Rhythmen
aus den Gründen ihrer Seele,
aus den unsichtbaren Quellen
eigenen unerforschten Lebens?
Sind es Feste, die sie feiern?
Sind es Spiele? Ist es Wahrheit?
Sind es Menschen, sind es Bilder
meiner eigenen Phantasie?

Immer, immer muß ichs fragen;
denn ich höre, wie sie lachen,
und ich höre, wie sie weinen —
aber alles klingt so ferne,
klingt so weit, so fern herüber
wie aus einer andern Welt.

Berlins neue Theaterbauten/ von Georg Hermann



er Theaterbau entwickelt sich nur schwer und langsam. Auf irgend eine Lösung irgend eines glücklichen Architekten folgen gewöhnlich jahrelang Rückschläge. Die Bedürfnisse der Bühne, die Bedürfnisse des Publikums ändern sich, ebenso wie der allgemeine Geschmack, und vor allem ändert sich die innere Struktur des Theaterstücks. Aus all diesen Gründen ist es außerordentlich schwierig, Bauten zu errichten und Räume zu schaffen, die zweckdienlich und künstlerisch befriedigend sind und Bestand haben. Ja, schon der Gedanke, daß in demselben Haus Schaustücke, moderne Dramen, Tragödien und moderne Lustspiele, Opern und phantastische Märchen gespielt werden sollen, daß in ihm naturalistisches Leben neben Stilisiertem, Farbiges neben Farblosem, Großzügiges neben Kleinem stehen soll, zeigt eigentlich, welch ein Unding unser ganzer moderner Theaterbau ist.

Der Stil des antiken Schauspiels findet seinen vollkommenen Ausdruck in dem Bau des antiken Theaters. Aber unser Schauspiel hat so wenig einen Stil, wie es unsre Theaterbauten haben, und es scheint mir durchaus nicht glücklich, eine antike Formenwelt in unsre modernen Theaterbauten hineinzutragen, wie es mir kaum weniger unglücklich erscheint, die Formenwelt des Rokoko, des achtzehnten Jahrhunderts — in dem das moderne Theater geboren wurde — nun als das Ein-und-Alles, als Ewiges und Unvergängliches für den modernen Theaterbau anzusehen. So entzückend uns auch irgend welche alten Hoftheater, die hier und da erhalten sind, erscheinen mögen, so würden wir doch bald sehen, daß sie in keiner Weise den seelischen Bedürfnissen, die uns das Theater befriedigen soll, heute noch genügen könnten, und daß das Gefallen, das wir an ihnen finden, doch nur jenem Gefallen gleichkommt, das wir an einer hübschen und geschmackvollen, geistreichen und bizarren Maskerade haben. Für die wechselnden Bedürfnisse unsers heutigen Theaterlebens scheint es im Theaterbau noch keine Form zu geben. All das, was vielleicht Riemerschmidt, Endell, der Baumeister Dülfer versucht haben, hat noch die Probe abzulegen, ob es uns nicht nach zwei Jahrzehnten nur noch eben so wenig zu sagen hat, wie uns heute ein „Theater des Westens" zu sagen hat, das man auch einmal als etwas Neues und Geschmackvolles pries, und das uns heute doch mit seiner übertriebenen Ausstaffierung recht unglücklich erscheint. Vielleicht werden wir dahin kommen, einzusehen, daß das Theater bei den wechselnden Bedürfnissen — und sie wechseln schnell — nicht mehr sein soll als ein angenehmer, neutraler Aufenthalt, in dem uns nichts belästigt, nichts abzieht, daß es nicht mehr sein soll als der Hintergrund zu einem Bild, der der gleiche bleiben kann, auch wenn wir auf ihm ein Kinderporträt, Blumen oder ein Stilleben malen

wollen. Man wird dahin kommen, in den Theaterbauten jede Dekoration nach Möglichkeit zu vermeiden, mit vornehmem Material zu wirken, durch künstlerische Farbenharmonien den Beschauer in die ruhige Stimmung, die er für das Genießen braucht, zu versetzen, und Raum und Ränge nur nach ihrem Zweck zu gliedern, nämlich dem Zweck: das, was auf der Bühne vorgeht, allen Besuchern sichtbar und hörbar zu machen. Dahin wird man kommen. Der Hauptschmuck des Raumes wird die Beleuchtung sein, deren Formen sich wieder aus der Beweglichkeit der Glühbirne ergeben.

Da das Theater der Gegenwart mit dem Kunsttempel sehr wenig zu tun hat, so sollten wir auch den Mut haben, im Außenbau alle antiken Anklänge zu vermeiden, und die Fassade nicht mit Pilonen, Friesen, Säulen und Türmen zu etwas aufzuputzen, das dem Inhalt und dem Zweck des Gebäudes gar nicht entspricht. Um das Gebäude von außen und innen schön zu gliedern, dazu gibt ja die Verwendung und Anordnung der Innenräume genug Gelegenheit. Und ich sehe wirklich nicht ein, warum man aus einem Theater eine Burg oder einen Tempel machen soll, beklebt und behangen mit Zierformen, die an dieser Stelle keine Berechtigung haben, und mit Balkons und Auslugen dort versehen, wo überhaupt niemand hingelangen kann, er sei denn Schornsteinfeger oder Putzer. Daß eine einfache Sache zum mindestens ebenso schön sein kann wie eine reiche, wird niemand bestreiten, der in das Wesen der Architektur eingedrungen ist und weiß, daß die Schönheit eines Baus in der Abmessung seiner Fenster, in der Umrahmung einer Tür, in der Gliederung eines Profils liegt, in der Verteilung von Licht und Schatten und in der feinen Abwägung der Baumassen zu einander. Charaktervoll und eigenartig kann ein begabter Architekt in einem einfachen Zweckbau sein: auch in ihm gibt es unbegrenzte Möglichkeiten, und der Spielraum zwischen Können und Nichtkönnen ist dort ebenso groß, wie in der nur auf äußere Dekoration gestellten Architektur, die man uns in Theaterbauten meist vorzusetzen beliebt.

Wenn wir mit diesen Voraussetzungen die drei neusten Theaterbauten Berlins betrachten, so bleibt eigentlich nur das kleine Haus der Kammerspiele bestehen, von dem Architekten Müller. Die Komische Oper des Architekten Bieberfeld muß immerhin originell genannt werden und spricht uns als Aufenthalt durch die geschickte Wahl der Farbe an; während von dem Neuen Schauspielhaus des Architekten Fröhlich nicht sehr viel übrig bleibt. Seine Fassade hat zwar nichts mit dem Theater zu tun, ist aber architektonisch trotz großen Mängeln nicht unwirksam. Die Innenräume zeigen eine solche Summe von Geschmacklosigkeit, daß man nur bedauern kann, wieviel Mühe und Kosten hier erfolglos aufgewendet sind.

Die schwierigste Aufgabe hatte der Architekt Bieberfeld, der auf einem sehr engen Raum diesen Rundbau, dieses Pantheon errichten mußte. Er war dadurch gezwungen, um überhaupt Menschen unterzubringen, außer-

ordentlich in die Höhe zu gehen. Die Ränge liegen der Bühne zu nahe, so daß die Aussicht von den obern Rängen auf das Theater eine außerordentlich steile wird. Aus dem Orchester, welches tief in der Versenkung liegt, quellen die Töne mit einer Macht gerade hoch in den Raum hinein und stehen gleichsam wie eine Mauer vor den Tönen der Singenden, daß die Begleitung, wenn sie laut ist, den Gesang verschlingt, zum mindesten aber die Worte der Singenden schwer verständlich macht. Das, dünkt mich, ist ein akustischer Fehler, der durch die Höhe und die Form des Raums gegeben ist. So unmöglich der Vorschlag klingt: man hätte das Orchester hinter die Bühne legen sollen. Vielleicht wird man überhaupt einmal in unsrer Oper dahin kommen. Denn anders wird die ewige Divergenz zwischen Orchester und Gesang nicht behoben werden, eine Divergenz, die in unsrer Königlichen Oper, da der Raum weiter ist, sich zwar stark, aber doch nicht so stark wie in der Komischen Oper geltend macht. Es scheint mir ästhetisch unzulässig, daß die Oper, die auf Menschenstimmen gestellt ist, einzig von der instrumentalen Begleitung beherrscht wird. Aber das ist eine Bemerkung allgemeiner Natur, und für diesen Fehler kann man den Architekten nicht verantwortlich machen. Wofür man Bieberfeld aber verantwortlich machen kann, ist, daß ein Mann von seiner Eigenart und seinem Geschmack — der sich z. B. in den Seitenrängen, in den Foyers, in den Treppen äußert — daß ein solcher Mann eigentlich von dem Wesen der Architektur keine Ahnung hat, vom Aufbau, von dem Tragen und Lasten, von den ganzen statischen Gesetzen, die sich bis in das letzte Ornament fortpflanzen müssen. Er baut, als ob er nicht Bausteine, nicht Steinmaterial, sondern Ton unter den Fingern hätte. Er knetet, er wurstelt, schafft Biegungen, Linien, Formen, die architektonisch unmöglich sind. Nicht daß er dabei ganz der Eigenart oder — trotz einer gewissen Roheit — des Geschmacks entbehrte. Aber er hat Gedanken, er erzählt im Bau; irgendwo kommen mit einem Mal Delphinköpfe heraus; um Ventilation und Beleuchtung über der Bühne gliedert sich ein großer Tintenfisch; die Profile, welche in Bändern das Haus umspinnen, sind wie aus weichem Material gebogen, gedreht und herumgelegt. Alle schönen Gedanken in der Baukunst waren bisher keine Anekdoten, Witze, Aperçus oder Erzählungen, sondern waren überraschend durch Form, Konstruktion und Ebenmaß, und ich glaube nicht, daß etwas, was dem so absichtlich entgegenläuft, so absichtlich Architektur jenseits des Architektonischen ist — geschmackvoll, aber phantastisch und ungegliedert — daß das uns auf die Dauer befriedigen kann. Daß man sich in der Komischen Oper nicht unbehaglich fühlt, wie im Neuen Schauspielhaus, und daß sie intim und von einer mondainen Vornehmheit in der Wirkung ist, will ich nicht abstreiten. Aber, was uns an ihr mißfällt und was einen witzigen Architekten und Architekturkritiker zu der lustigen Bezeichnung der „Sehr Komischen Oper" verleitete, kann mit den Jahren — und ein Theater ist ja für Jahrzehnte berechnet — uns völlig unerträglich werden.

Daß es noch möglich wäre, im Jahre 1906 auf den Innenraum eines Theaters den Tapezierer loszulassen, daß es noch möglich wäre, die eisernen Stützen, welche die Ränge halten, zu vergolden und oben solche Akantussachen heranzusetzen, wie man das in der bösesten Zeit des Eisengusses tat, damals, als man das Walhalla- oder das Viktoria-Theater baute — das hat uns erst das Neue Schauspielhaus gelehrt, das in seinem Innenraum wirklich in kostbarer Weise verstanden hat, von dem Heutigen wie von dem Altmodischen das Schlechte zu nehmen. Man denke sich ein Theater, wo es oben unter den Logen einen Abschluß von hängenden Posamentierfransen gibt (Strippen, die als architektonisches Glied wirken sollen); man denke sich Rangabteilungen, die von einander durch so etwas wie niedere spanische Wände geteilt sind, auf die in rotem Sammet eine Wasserrosensezession große Applikationen gesetzt hat; man denke sich einen großen Bühnenvorhang mit den Gehängen imitierter Bernsteinperlen und wilden Stickereien — und man wird ermessen, welch ein Sinn für „Architektur", welch ein Geschmack bei diesem Bau Pate stand. Ich fürchte, man tut dem Architekten Fröhlich unrecht, wenn man derartiges auf sein Schuldkonto schiebt. Das wird wohl der Geschmack dessen sein, der uns als Erbauer auf großen eingesetzten Tafeln vor dem Haus, im Haus, überall da begegnet, wo wir lesen können: „Entworfen und ausgeführt durch Boswau & Knauer, Architekten." Nun gehört Herr Boswau nebst Odin, Vitzliputzli und Pallas Athene dem Sagenreich an, während Herr Knauer der Menschenwelt angehört und als Bauunternehmer die Ausführung von Bauten geschäftlich unternimmt. Er hat es zum Prinzip erhoben, zum Entwerfen seiner Bauten — denn ihm selbst geht diese Fähigkeit ab (wo sollte er sie auch herhaben?) — sich irgend einen „dummen Kerl" heranzuholen, der die Sache versteht — einmal einen Bruno Schmitz, einmal einen Sehring, einmal einen Schaut, oder, wie hier, den jungen Architekten Fröhlich — und dann weiter nichts zu tun, als neben der Verantwortung für die Bauleitung und Bauausführung auch die Verantwortung für den künstlerischen Teil der Arbeit sich anzurechnen. Der Kuli, den er bezahlt, soll anonym bleiben. Derselbe Kuli, der das Recht hat, mit Malern und Bildhauern zusammen als Künstler fast auf allen Ausstellungen Deutschlands auszustellen. Das ist natürlich eine Anmaßung des Kaufmannsstandes, eine Anmaßung des Unternehmertums gegenüber der künstlerischen Arbeit, der man nicht scharf genug entgegentreten kann. Denn es wird nicht nur zu einer anonymen Proletarisierung des Architekten führen, sondern es wird auch für die Architektur als Kunst schwere Schädigungen mit sich bringen. Der Unternehmer, der Geschäftsmann und nur Geschäftsmann ist, hat nicht das künstlerische Verantwortungsgefühl, das der Architekt von Ruf haben muß und hat, das die Messel, die Hoffmann zwingt, ihre Bauten ausreifen zu lassen, die Formen in jenem Material auszuführen, das sie beanspruchen, und an die Arbeit der mithelfenden Künstler, Maler und Bildhauer, ästhetische Ansprüche zu stellen. Ich halte den jungen Fröhlich für einen begabten Menschen — noch nicht auf der Höhe, aber beachtenswert — und bin der

Meinung, daß vieles, was uns an diesem Bau ästhetisch beleidigt, auf die künstlerische Verantwortungslosigkeit des Bauunternehmers zurückzuführen ist, dem daran liegen mußte, das Ganze schnell und billig und dabei doch so, daß es nach etwas aussah und das Publikum blendete, in die Höhe zu bringen. Weder ist das Projekt so durchgearbeitet, wie man es hätte durcharbeiten müssen, noch kann es in den Intentionen des Künstlers gelegen haben, daß der ganze obere Teil des Baues nur in Stuckflächen ausgeführt wurde, welche die Steinwirkung schlecht und falsch imitieren, und welche nur allzu bald eben als das erscheinen werden, was sie sind, nämlich als unglückliche, schlecht gewählte Surrogate. Freilich, daß der Platz für das Theater ein ungünstiger ist, daß man keinen Standpunkt hat, von dem aus die beiden ineinander geschobenen Fassaden einander nicht verdecken und schädigen — so daß immer ein Bauteil vorne einen Bauteil hinten unsichtbar oder konstruktiv unmöglich macht — das hätte sich der Architekt überlegen müssen. Der Nollendorfplatz, durch die Hochbahn in zwei Hälften geteilt, ist kein Platz, sondern nur eine breite Straße. Die ganzen Formen des Baus eignen sich aber nur für einen weiten Platz und für ein freistehendes Theater. Hier, in die Straße eingezwängt, sehe ich nicht ein, was man mit ihnen will. Und ebenso, wie das Ganze verfehlt ist, können wir an ihm auch nicht allzuviel gelungene Details gewahren. Die Durchfahrten und Portale, welche wie Mauselöcher niedrig und gedrückt in dieser schweren Fassade stehen, sind wohl am trefflichsten mißlungen. Alles in allem können wir in diesem Theater weder eine Bereicherung des Theaterbaus, noch eine Verschönerung des Stadtbildes finden. Nein, es scheint mir vielmehr symptomatisch für eine leere und dekorative Großstadtarchitektur, die mit ihren Talmiwirkungen nirgends so gut gedeiht, wie gerade in Berlin. Daß ich bei alledem den jungen Fröhlich für nicht unbegabt halte, habe ich schon ausgesprochen.

Das Kammerspielhaus des Deutschen Theaters ist die einzige von den drei Bühnen, die in ihrer Anspruchslosigkeit und in ihrem Geschmack Zukunft in sich trägt. Man soll in Amerika schon ähnliche holzverkleidete Theater haben, deren Schönheit allein auf der Materialwirkung und auf einfacher, gefälliger Gliederung der Holzarchitektur steht. Der eigentliche Theaterraum ist ganz im Farbenklang Rot und Weiß. Rot die schwer gepolsterten Sitzreihen, tiefrot der Vorhang, rot der Teppich und in ungefärbtem Mahagoni — also in einem satten Braunrot — die Wände. Weiß dagegen ist die Decke, weiß wirkt der Beleuchtungskörper in der Mitte, der auf einer durchbrochenen Messingscheibe für die Ventilation angebracht ist, weiß, silbern weiß mit feinen perlenden Kristalltropfen; und dieses Silberweiß wiederholt sich in den Wandleuchtern, in zwei Drittel Höhe an den Pilastern, die die Holzverkleidung rhythmisch mit ihren zarten Profilen unterbrechen. Dieser ganze Raum gleicht dem Sitzungssaal eines Klosters im achtzehnten Jahrhundert. Da findet man die vornehmen, ganz leis in sich gegliederten Holzverkleidungen, diese satte, einheitliche Tönung. Und von der gleichen Stelle scheint die Galerie

herzustammen, die in der Rückwand den Theaterraum abschließt: ein Überbau, eine Loge und ein paar rotverhangene Fenster hineingeschnitten. Oben im Käppele bei Würzburg ist solche Loge mit den schön geschweiften Fenstern; und man stellt sich vor, daß irgend einer der Schönborns mit seiner Geliebten dort wie einem Stück, dem man Beifall klatscht, der Messe beiwohnte, um dann in seiner Staatskarosse wieder ins bischöfliche Palais hinabzufahren.

Man empfindet hier in diesem Theater keine sozialen Trennungen. Der letzte Platz so gut wie der erste. Die Sessel schier amerikanisch tief und weich. Man kann den Körper ruhen lassen, vergessen, während man den Geist auf die Weide schickt. Man kann hier vergessen, daß man überhaupt im Theater ist. Man empfindet diesen Aufenthalt bald nicht mehr direkt, sondern indirekt, als ein unbestimmtes wohliges Etwas, als einen neutralen Raum, einen neutralen Hintergrund — und sind die Farben des Stückes hell oder düster, sie stehen darauf, sie kommen zur Wirkung. Und selbst wenn ich das Theaterchen verlasse: im kleinen Vorraum, im Bohnensaal — nach seiner Form so genannt — die gleiche Stimmung. Was ich drin gesehen — hier kann es weiter wirken. Und das runde weiße Foyer mit dem parkettierten Boden ist vornehm festlich und bleibt doch neutral.

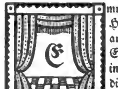
Gewiß, dieses Theater ist für Wohlhabende. Aber jedes Theater ist eigentlich für Wohlhabende. Die Oper noch viel mehr als die Kammerspiele. Und Berlin hat genug Reichtum, um ein solches Theater zu tragen.

Aber nehmen wir an, die Materialien sind sehr kostbar — trotzdem, unter uns, das Ganze ist billig, ist ja nur ein umgebauter Tanzsaal nomine Emberg. Einst war er der bescheidenen Studentenliebsten geweiht; später, als diese Gattung das Zeitliche gesegnet hatte, schwang in ihm Venus vulgivaga ihre Fußspitze nach achtlosen Zylinderhüten. Nehmen wir an, die Materialien sind hier sehr kostbar, was hindert uns, ähnliche Theater zu erbauen, anständig, doch mit einfachern Mitteln?! Zum Beispiel eine wirkliche Lustspielbühne, wie sie Berlin nicht hat, für das kleine intime Lustspiel der Moderne, das feine, hellhörige, burleske, satirische. Und sie müßte dann auch von außen so anständig sein, ohne Ziertürme und unersteigliche Vogelnester von Balkons, so einfach, wie das hier, im Stil von 1820.

Wenn man später in Berlin intime Theater erbauen wird — und unser Leben ist nun einmal ein intimes, bürgerliches Leben heute, und jeder einzelne will in seinem Kunstbedürfnis sich mehr und mehr von dem Markt der Menge zurückziehen — so wird man in diesem Theater ein Vorbild sehen.



Emmy Destinn/ von Hans Warbeck



mmy Destinn, die wir lieben und nur mit Trauer im Herzen an den Moloch Conried in Amerika abgeben, singt am berliner Königlichen Opernhaus alles. Heute das Evchen in den „Meistersingern", morgen die Santuzza in „Cavalleria Rusticana"; die Diemut in „Feuersnot", die Elsbeth im „Roland von Berlin" und die Dörte im „Langen Kerl". Sie tut das natürlich mit all der technischen Meisterschaft und dem sichern Geschmack, dessen eine reife Künstlerin von Können und Verstand fähig ist. Aber ihr Talent liegt doch zu scharf nach einer bestimmt vorgezeichneten Richtung, als daß sie ohne Schaden dauernd davon abweichen könnte. Auf ihrem runden, fleischigen Gesicht, aus dem zwischen großen, dunkeln Augen eine starke, auf elementare Leidenschaften deutende Nase hart hervorspringt, und das ein bläulich-schwarz schimmerndes Rabenhaar in glatten Scheiteln schlicht umrahmt, geht nicht allzu viel vor. Die massige, untersetzte Figur mit den vollen Armen und der üppigen Brust entbehrt der Elastizität, der feinern Agilität. Differenzierte Charaktere mit zart verästeltem Nervensystem wird man ihr also nicht geben. Vielmehr stehen ihr solche Menschen am nächsten, die nach großen Gesichtspunkten handeln und in wuchtigen Gefühlskomplexen sich entladen. So ist sie in erster Linie bestimmt für Wagner, der seine Gestalten stets mit mächtigen Leidenschaften ausstattet und sie auf ein unverrückbares Ziel ausschickt. Senta, die im Bilde den fliegenden Holländer liebt und für den Rastlosen sich opfert; Elisabeth, die in Liebe für den Buhlen der Venus entbrennt und ihre Glut mit dem Tode büßt; Elsa, die den vom Gral gesandten geheimnisvollen Retter als Gatten nimmt und in weiblicher Neugier die verhängnisvolle Frage tut; Evchen, die sich im Kampf mit den verknöcherten Meistern den Ritter erobert — das sind die Rollen, in denen sie ihr Bestes und Eigentümlichstes gibt. Schließlich ist es immer dasselbe Weib, das sie darstellt: das sehnsüchtig-erwartungsvolle, das hingebend-liebende, das treu-aufopferungsvolle. Aber sie weiß doch feine Unterschiede zu machen und auf den Höhepunkten die Nüancen zusammenzudrängen. Zwei Bilder halte ich da vor allem in der Erinnerung fest. Wie sie als Senta, umgeben von den plaudernden und spinnenden Mädchen, im Armstuhl sitzt, den Blick hypnotisiert auf den bleichen, finstern Mann richtet und dann, als das Urbild in die Tür tritt, mit hysterischem Schrei zurückfährt, um in einer starren Stellung lange, bange Minuten zu verharren. Wie sie als Elsa die gütigen Fragen des Königs mit einem leisen Achselzucken, einem Neigen des Hauptes, einem schmerzlichen Aufschlagen der Augen beantwortet, vor der Tücke des arglistigen Paares Telramund-Ortrud zurückbebt und dem Sprossen Parsifals, der auf einem schimmernden Nachen, gezogen von einem Silberschwan, ans Land schwimmt, in tiefer Magdergebenheit an die Brust sinkt. Hier im „Lohengrin" bleibt auch ihre äußere Erscheinung nicht hinter ihrer Kunstleistung zurück.

die schmucken Gewänder — das schlichte, fließende im ersten Akt, das prunkende, flimmernde im zweiten, das bräutlich-verführerische im dritten Akt — geben ihr eine Haltung, die das Auge unmittelbar erfreut.

Inneres Kraftgefühl und äußere Erfolge verführen natürlich den Künstler, Aufgaben in seinen Bereich zu ziehen, die im tiefsten Grund von ihm losstreben. So stellt die Destinn die Santuzza, die Carmen und die Salome dar, drei Frauen, die die ganze Skala vom primitivsten, gröbsten Liebesgenuß bis zum raffiniertesten, ausgeklügeltsten Sinnenkitzel durchlaufen. Santuzza entfernt sich noch nicht allzu weit von den Gestalten, die die Destinn mit ihrem Wesen ganz ausfüllt. Starke Sinnlichkeit, glühende Rache und dumpfe Reue, das sind psychologische Vorgänge, die sie mit ihren ehrlichen Mitteln zu zeichnen weiß. Anders ist der Fall in „Carmen". Diese Zigeunerdirne kennt als oberstes und einziges Prinzip nur den brutalen Genuß. Aber diese Genußsucht wird geleitet und beeinflußt durch einen verbrecherischen Trieb, der bald oben, bald unten ist, bald wie ein unterirdisches Rinnsal jene Grundnatur durchfließt. Die Destinn ist nur sinnlich. So sinnlich-aufdringlich, daß sie in der Seguidilla des ersten Akts und in der großen Liebesszene des zweiten fast komisch wirkt. Umsomehr, als sie sich hier eine ob ihrer Naivität entzückende Nüance ausgedacht hat. Während Don José noch sein Alcala-Lied hinter der Szene trällert, zieht sie sich die Obertaille aus und präsentiert sich dem in langer Gefängnishaft Verschmachteten in einer Fleischlichkeit, die zu rufen scheint: „Beiß hinein!" Ihr Auftritt im ersten Akt bleibt ziemlich eindruckslos. Das „Nimm Dich in Acht" wirkt nicht, wie die Musik es beabsichtigt, als scharf geschliffener Dolch unter lachenden Blumen. Vom dritten Akt an ist der Weg geebnet. Für die abwechslungssüchtige Zigeunerin bringt sie einen dumpfen Groll auf, der sich in der Kartenszene zu einem schaurigen Todesgrausen verdüstert und in den Schlußtakten zu grimmigem Haß auflodert. Das Wiedersehen mit Don José im vierten Akt spielt sie in großen, raschen Zügen. Übrigens hat das Drama hier ein Tempo, das nicht zu vergreifen ist. Als Salome ist die Destinn glänzend innerhalb der Aufführung des Königlichen Opernhauses, die bekanntlich die Wildeschen Szenen aus einer schwül-korrupten Atmosphäre in eine freundlich abgekühlte versetzt. Einmal sieht sie wundervoll aus in ihrem grünseidenen Gewand, das die geschickt gruppierten Glieder kosend umschließt, mit dem bleichen Antlitz, auf dem alle Laster ihre tiefen Spuren hinterlassen haben, mit ihrem leuchtenden Haar, in dem Perlenschnüre und duftende Rosen nisten. Dann ist sie unübertrefflich in der rapiden Entwicklung der Szenen, in dem fugenlosen Aufbau ihrer Gedanken von ihrer ersten Frage: „Wer war das, der hier gerufen hat?" bis zu ihrem letzten matten Aufschrei: „Ich habe ihn geküßt, Deinen Mund." Wer freilich hinter dieser robust-begehrlichen Tochter der Herodias die kaltlüsterne Demivierge der Wildeschen Dichtung sucht, wird sich irren. Er wird weder das bald sanft bittende, bald hart aufschreiende Stimmchen der Eysoldt finden, noch das Phosphoreszieren ihres Katzenauges und das Schlängeln ihres halbreifen Leibes.

In den letzten zehn Jahren hat sich im bewußten Gegensatz zu den absoluten Sängern eine Klasse von Künstlern herangebildet, die das menschliche Organ nicht als ein selbstherrliches Wesen anerkennen, sondern in ihm nur ein brauchbares Mittel des dramatischen Ausdrucks erblicken. Typische Vertreter dieser Doktrin sind .im Konzertsaal Ludwig Wüllner, Ludwig Heß, Hermann Gura, auf der Bühne Gemma Bellincioni und Frau Schoder-Gutheil in Wien. Man weiß, wie die geniale Italienerin den Ton charakteristisch zu färben versteht, wie die zerbrechliche Stimme ihren feinsten Willenszuckungen gehorcht. Man kennt auch Frau Schoder-Gutheil, die mit ihrem stumpfen, flachen, rauhen Sopran, namentlich in „Carmen", die erstaunlichsten Wirkungen erzielt. Zu dieser Gruppe gehört Emmy Destinn nicht, und darin ist sie im besten Sinne unmodern. Ihre Stimmmittel sind viel zu schön, zu selbständig, zu ausgiebig, als daß sie sich mit einem Aschenbrödeldasein, einer Magdrolle zufrieden gäben. Sie passen sich genau den Bewegungen des Kunstwerks an. Sie können demütig bitten, grimmig hassen und weich hinschmelzen. Aber sie lassen nicht das Wort über den Ton, den Verstand über die Seele, den Ausdruck über die Schönheit triumphieren. Als die Destinn frisch vom Konservatorium an die Bühne kam, war ihr Sopran einer wie viele andre. Allerdings ungewöhnlich kräftig, gut tragend und von einem dunkel-leuchtenden Timbre, das den Kunstfreund aufhorchen machte. Heute steht das prachtvolle Organ in voller Blüte. Es hat sich hauptsächlich nach der heroischen Seite großartig entwickelt. Die Tiefe ist voller, sonorer geworden. Die Höhe hat die Biegsamkeit einer jungen Tanne. Das Ganze in seinem siegbaften Glanz, seiner strotzenden Kraft, seinem schmeichlerisch-sinnlichen Schimmer hat einen durchaus persönlichen Charakter, der es aus andern Stimmindividualitäten sofort heraushebt. Man kann die Augen schließen und sagt ohne Besinnen: „Das ist die Destinn." Wie Paul Schlenther immer klagte, daß auf seinen Kainz-Hymnus die Leute ins Theater gingen und den Meister dann bei schlechter Laune fänden, so gilt, was ich eben fixierte, natürlich nur von Emmy Destinns Feierstunden. Deren haben wir aber in diesem Winter zwei erlebt. Als sie mit Caruso in „Aida" sang und im dritten Akt, hingerissen von dem Temperament des Italieners, machtvoll aus sich herausging. Und jüngst in Richard Straußens „Salome". Während alles um sie herum den erbittertsten Kampf mit dem wühlenden Orchester führte, sparte sie sich gelassen auf, um dann am Schluß spielend über das tosende Heer der Instrumente zu siegen. Was das heißt, kann jeder ermessen, der weiß, daß Richard Strauß an Kraft, Ausdauer und Treffsicherheit vom menschlichen Organ das Letzte und Höchste verlangt.



Momentbilder von fremden Schaubühnen / von Hanns Heinz Ewers

Weiber in der Arena

Jeder Stierkämpfer ist ein Prostituierter — — warum sollen Prostituierte nicht Stierkämpferinnen sein?

Monterey im Staate Coahila, Nordmexiko. Die kreisrunde Arena, das Amphitheater — eine Bretterbude, wie überall. Schreien, Spucken, Johlen im Publikum. Der Polizeichef in seiner Loge, dick, fettig, mit vielen Brillantringen. Indianische Soldaten ringsherum. Auf den langen Bänken in der Sonne Mexikaner, Spanier, Indianer, dazwischen ein paar Mulatten und Chinesen. Die Fremdenkolonie in den obern Logen, reserviert, Deutsche und Franzosen. Und die größten Schreier: Yankees, die sich als Herren fühlen, Bahnbeamte, Mechaniker, roh, betrunken. Auf der Schattenseite, in der Mitte, Madame Bakers Pension, neun geschminkte, hochblondgefärbte Weiber. Kein Kutscher möchte sie mehr anfassen in Galveston und New-Orleans; hier raufen sich die Mexikaner um sie, bestreuen sie mit Brillanten.

Es ist vier Uhr. Vor einer Stunde schon sollte der Kampf beginnen. Die Mexikaner warten geduldig, hüllen Madame Bakers Damen in ein Bad brünstiger Blicke. Die aber recken sich, genießen die freien Stunden, wo ihr Fleisch nur von Augen begehrt ist. Doch die Amerikaner werden ungeduldig, schreien immer lauter:

„Die Weiber! Die verdammten Weiber!“

„Sie machen noch Toilette!“ ruft einer.

„Sie sollen nackt kommen, die alten Dirnen!“ brüllt ein Langer, Hagerer. Und die ganze Arena kreischt vor Entzücken: „Sie sollen nackt kommen!“

Die Cuadrilla schreitet in die Arena. Voran Consuelo da Larios y Bobadilla, der weibliche „Fuentes“, die Lippen geschminkt, voll blauen Puders, eng gepreßt ins Korsett, den riesigen Busen bis zum Kinn heraufgeschnürt. Hinter ihr vier Dicke, zwei Magere, alle in den eng anliegenden Höschen der Toreadores, welche die zu langen oder zu kurzen Xbeine grotesk zeigen. Drei noch rittlings zu Pferde auf uralten Schindmähren, im Kostüm der Picadores, die Lanze in der Hand.

Das Volk jubelt, klatscht in die Hände. Tausend Schamlosigkeiten, widerliche Zoten hageln in den Sand. Nur eine von Madame Bakers Damen zieht unbewußt die Lippen — ein halbes Mitleid, ein kleiner Tropfen Solidaritätsbewußtsein. Der weibliche Alguazil in schwarzem Samtmäntelchen bringt den Schlüssel: von zehntausend die schwammigste Metze der Stadt, nach allen Seiten das gichtbrüchige Maultier überfettend, das unter der Last fast zusammenbricht. Das Tor öffnet sich knarrend, ein junger Stier, vielmehr ein Kalb, wird in die Runde gestoßen. Die Weiber kreischen, klettern und wälzen sich über die Barriere. Aber das Tier hat gar keine Lust, irgend

einem etwas zuleide zu tun: es blökt laut auf und will wieder zurück. Es hat Angst und drückt sich eng an die Planken, durch deren Spalten Indianerbuben ihm mit Stöcken größern Mut einzutreiben versuchen. Die Weiber kommen heran, spreiten die roten Mäntel vor seine Augen, schreien, reizen das Rind — mit dem Erfolg, daß es sich umdreht und den blöden Kopf fest gegen das wacklige Tor drückt. Consuelo, die berühmte Klinge, faßt sich ein Herz, sie zieht das Tier am Schwanz — — so, wie sie ihren Fuhrknecht am Schnurrbart ziehen mag.

Die Mexikaner schreien: „Feige Bande! Feiger Stier! Feige Weiber!" Und ein total betrunkener Yankee brüllt unaufhörlich: „Blut! Blut!"

Die Damas Picadores treiben ihre Gäule an. Mit dem langen Sporn am linken Fuß hacken sie ihnen tiefe Löcher in den Leib, bringen aber doch die alten Mähren nicht von der Stelle. Die andern Weiber schlagen sie mit dicken Knüppeln auf die morschen Beine, zerren sie am Zügel hin zu dem Stiere. Und sie dreschen mit langen Hakenstöcken auf das Tier: es soll sich wenden, soll das Pferd angreifen.

Und es wendet sich auch. Die beiden Tiere stehen einander gegenüber, blöken und wiehern unter den wuchtigen Hieben. Aber sie denken nicht daran, sich etwas zuleide zu tun.

Die Weiber holen die Banderillas. Sie laufen an dem Rind vorbei und stechen es mit den Hakenpfeilen in den Nacken, den Rücken, wo es gerade trifft. Unbeweglich, in lächerlicher Angst, läßt sich das Tier alles gefallen.

„Feiger Stier! Feige Weiber!" schreien die Mexikaner.

„Blut! Blut!" brüllt der Yankee.

Man schleppt das Pferd weg. Consuelo da Larios y Fuentes läßt sich die Klinge geben. Grüßt, zielt und sticht — in die Seite! Die Galerie rast vor Wut: der Stich muß zwischen den Hörnern durchgehen, durch den Nacken das Herz treffen, so daß der Stier gleich in die Knie sinkt. Sie stößt noch einmal — in die Schnauze. Das Blut sickert in den Sand, das arme Tier blökt und zittert.

Die Menge schreit wie aus einem Mund; man macht Miene, in die Arena zu dringen.

Aber der betrunkene Yankee übertönt alles mit seinem Gebrüll: „So ists recht! Gut so! Blut! Blut!"

Der Polizeichef knallt seinen Revolver in die Luft, um sich Gehör zu verschaffen: „Seid doch nicht unvernünftig!" ruft er. „Das ist ja gerade der Witz davon! Sie sind einander wert, das Weib und der Stier!"

Da lacht die Menge: „Aha! Sie sind einander wert!" Und das Weib sticht auf das Rind, das sich nicht rührt. Sechs, acht, zehnmal stößt sie ihm die Klinge in den Leib. Einmal trifft sie auf einen Knochen, da biegt sich die Klinge und fällt ihr aus der Hand. Das Weib kreischt und das Tier zittert und blökt.

Aber das Volk hat jetzt den grandiosen Witz begriffen: es lacht und windet sich vor Lachen.

Eine der fetten Banderilleras bringt einen neuen Degen; aber sie will ihn der Espadadame nicht geben, will selbst stechen. Die keift und reißt ihn ihr fort. Da nimmt die andre die verbogene Klinge vom Boden auf und beide rennen auf das Tier. Und wieder eine, mager wie ein Gerippe, die den runden Dolch führt, um verendenden Pferden und Stieren den Gnadenstoß ins Gehirn zu geben, kann sich nun nicht mehr halten: sie reißt die kurze Waffe aus dem Gürtel.

Und alle drei springen auf das Tier. Sie zielen nicht mehr, stoßen, stoßen. Weißer Schaum tritt ihnen vor die Lippen, rotes Blut spritzt über und über auf ihre Gold- und Silberflitter. Das Tier steht immer noch, unbeweglich, blökend, aus hundert Löchern Blut speiend. Sie reißen es am Schwanz, an den Beinen zur Erde, stoßen ihm von unten in den Leib. Und die Magere rennt ihm den Dolch — auf, nieder — in beide Augen.

Das Tier ist tot, aber die Weiber morden weiter. Sie knieen, liegen über dem Kadaver und zerfetzen ihn. Und Consuelo da Clarios y Fuentes reißt ihm die Schnauze auf und stößt bis zum Heft die Klinge hinein.

Die Mexikaner gröhlen und wollen schier bersten vor Lachen. So ein Witz, so ein herrlicher Witz!

Ein heiserer Trompetenstoß — man zerrt ein andres Kalb in die Arena.

Kasperletheater

Berliner Tasso-Premiere/ von Peterchen

Goethes Tragödie als „Novität", gesehen von berliner Kritikern der Gegenwart

Julius Hart

In der Welt des Goetheschen „Tasso" leben Renaissancemenschen seltsamer Art. Feine und leise Gestalten, denen ein lautes Wort schon Verbrechen ist; Menschen, die die höchste Blüte neuster europäischer Wohl-, ach fast zu Wohlerzogenheit ihr eigen nennen. Wie seltsam müßten diese allzu sensibeln und ein wenig dünnblütigen Goethemenschen den Augen der wirklichen Renaissancemenschen erschienen sein. Was hätte der Dichter des „Befreiten Jerusalem" und seine üppig wilden Freunde und Freundinnen wohl zu dieser Tassowelt von 1800 gesagt? Dieser Welt, von peinlichster Kultiviertheit, wo jeder so unendlich schonend mit dem eigenen lieben Ich und der empfindlichen Person der andern umgeht. Aber einmal wird in dieser Welt denn doch ein lautes Wort gesprochen. Die durch kein Taktgefühl so ganz zu meisternde Leidenschaft der Liebe entpreßt dem Goetheschen Tasso einen Schrei — und siehe da: in dieser scheinbar so umfriedeten, so zarten Kultur hat die alte Wildheit und Sinnenbrunst nur geschütztere gefährliche Formen

angenommen, und der Goethe-Tasso ist zugleich auch der wahre und wirkliche Renaissance-Tasso. Der alte Geist menschlicher Fremdheit und menschlichen Hasses hat nur eine seiner vielen Verwandlungen durchgemacht und zeigt uns auch noch in dieser formal raffinierten Goethewelt sein altes Tierwesen. All diese ängstliche Rücksichtnahme, dieser vorsichtige Takt drückt letzten Endes die alte Barbarenfurcht aus, mit der sich Tschandalen und Buschmänner auch gegenüberstehen, und die „gesellschaftliche Kultur" ist hier nur wieder der große Schamane, die durch und durch abergläubisch verehrte Zauberin und Heilkünstlerin, die den Haß und die Fremdheit, die überall zwischen den Menschen lauern, wandeln soll. Aber die wahre Zauberkünstlerin, jene alle zu einem wandelnde Liebesmacht, jene Macht, vor der Haß und Fremdheit wirklich schwinden und das Ich zum Du, das Du zum Ich wird, diese Macht —

Alfred Kerr I

Man hat uns gestern den „Torquato Tasso" des Wolfgang Goethe gespielt. In fünfzig Jahren wird man dieses Jahr nicht nach irgendwelchen Bataillen und Traktaten dadraußen messen — man wird sagen: dies Jahr ist charakterisiert dadurch, daß man in der Preußen-Hauptstadt Berlin den „Torquato Tasso" spielte... Und neben dieser Tatsache wird die Charakteristik des Jahres etwa noch diese Kritik verzeichnen. In einem gewissen Abstand vielleicht. Aber verzeichnen. Oder ich will ein schlechter Mensch sein.

II

Man hat den „Torquato Tasso" von Goethe gespielt. „Gespielt" —? Nun ja doch! In des Wortes ängstlichster Bedeutung — gespielt. Es bleibt zu bedenken, daß unsre an Kotzebuescher Kunst großgezogenen Spieler überhaupt den Wortlaut solches Sprachwerks vernehmlich zu machen wußten. (Als ich in Ägypten an einem kobaltblauen Sommertag — eheu! die Sprache unsers Wasserlandes hat kein natürliches Wort für solchen Tag! — als ich also auf dem Markt von Alexandrien einen Gaukler sah, der mit den Zehen Geige spielte: da waren es nicht die musischen Qualitäten des Mannes, die man bewunderte, sondern daß er es überhaupt konnte.) An unsern Tassospielern bleibt zu loben, daß sie es überhaupt konnten. Sonst nichts — Immerhin: man soll diesen Tasso spielen. Wie auch immer. Denn dieser Tasso ist ein Cousin von mir. Stille! Ein Vetter der bessern Mitteleuropäer von heute. Ein entfernter Neffe vom Hamlet des W. Shakespeare aus Stratford. Dieser Tasso — — — — — — — — — — — — — —

Alfred Holzbock

Die literarische Bedeutung unsrer thüringischen Herzogtümer, deren größte geistige Kraft von heute sich in der weimarer Dichterschule offenbart, kam gestern im Nationaltheater durch die Aufführung des „Torquato Tasso" zu Wort, welcher bekanntlich den herzoglich weimarischen Staatsminister Wolfgang von Goethe, der hier ein Stück Selbsterlebtes, ausgestattet von der Phantasie des Dichters, wiedergibt, zum Verfasser hat. Der bekannte Dichter, der sich der intimsten Beziehungen zu seinem erlauchten Landesfürsten rühmen darf, hat hier aus eigenen Empfindungen und Erinnerungen geschöpft und sich dabei als ein Poet bewährt, der in großen Worten, in

seinen Stimmungen, in wundervollen Bildern seine Empfindungen ausleben läßt, ausleben lassen kann. Diesem ungewöhnlichen Ereignis entsprach dann auch die Zusammensetzung einer erlauchten Zuhörerschaft. Zwar fand leider die in Aussicht gestellte Anwesenheit Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen August, die der Spitze dieser Gesellschaft die Krone aufgesetzt hätte, nicht statt, doch sah man dafür viele ausgezeichnete Persönlichkeiten des literarischen, künstlerischen und politischen Lebens die Ränge und das Parkett anfüllen. Wie immer thronte auf einem Balkonsitz unser erfolgreichster Dramatiker Kotzebue. Neben ihm gewahrte man — — — — — — — — — — — — —

Erich Schlaikjer

Meine literarische Bildung hat ein unangenehmes Loch — ich kenne den modeberühmten Wolfgang Goethe nicht. Ob er nur ein Liebling der Mode oder auch ein Liebling der Götter ist, vermag ich mithin nicht zu sagen. Er tauchte in Berlin auf, als ich gerade kein Theater besuchte, und wird vielleicht über Nacht verschwinden, wie er über Nacht gekommen ist. Seine Verehrer rühmen ihm allerlei Gutes nach. Mag er sonst sein, wie er nur immer will: in den fünf Akten des „Torquato Tasso" ist er fade und matt und blöde. Ein Liebling der Mode, aber ein trister Stiefsohn der Götter. Der Held — daß Gott erbarm! — ist bestenfalls ein impotenter Jammerkerl, der die Welt mit seinem kranken Schluchzen beunruhigt, weil er mit den Musen und andern Weibern nicht zurecht kommen kann. Das ist ein Motiv, das heißt ein Motiv! Um den eiteln Gecken von Helden tanzen Schemen, teils nichtig und teils widerwärtig; aber immer Schemen, Schemen, Schemen. Diese Sorte tut fünf geschlagene Akte lang nichts, als über schwächlichen Liebeskram neurasthenisch zu flennen und zu plaudern und dann wieder zu plaudern und zu flennen, bis der Zuschauer sich bei dem öden Hin und Her windet und am liebsten auf die Bühne hinaufrufen möchte: „Geht zusammen oder geht auseinander oder hängt Euch in Gottes Namen auf; aber, Himmelkreuzdonnerwetter, laßt mich gefälligst ungeschoren!" Es ist viel zu milde, zu sagen, daß Herr Goethe kein Dramatiker sei; er ist die schlanke Negation aller dramatischen Kunst. Von irgend einer interessanten menschlichen Entwicklung ist keine Rede, und ebensowenig von irgend einer äußern theatralischen Spannung. Langeweile und Ohnmacht sind die Leichenzüge, die dieses sogenannte Drama eines inferioren Kopfes kenntlich machen. Wenn man das dekadente Geschwätz von Liebe und Liebespein beiseite läßt, bleibt ein regelrechtes Oberlehrerstück von nacktester Armseligkeit. Herr Wolfgang Goethe, wie wild er sich auch geberden mag, ist ein Oberlehrer der Dekadenz. Ich will mich gerne hangen lassen, aber erst nachdem ich es gesagt habe: Ein Hausknecht der Gesundheit wäre mir lieber! Wollte ich noch weiter auf das qualvolle Machwerk eingehen, so müßte ich eine Abhandlung zur Psychologie des Dilettantismus schreiben, und dazu habe ich in diesem Augenblick nicht die Zeit und nicht den Raum; auch könnte es nur in einem fachkünstlerischen Organ geschehen. Aber, hols der Teufel, es wäre die Mühe und das Papier nicht wert. Befasse sich mit dem perversen Quark, wer seinen Anblick ertragen hat. Ich war mir in einem dunkeln Drange des rechten Weges wohl bewußt gewesen und hatte schon nach dem zweiten Akt einen meisterhaft ausgeführten Rückzug in eine Kneipe angetreten, die viel besser war als das Stück.

Rundschau

Thielscher

Thalia-Theater. Man hat wieder einmal, der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe, die Anfangsszenen einer der ungeschickten Bühnen-Rohbauten ertragen, welche ihre Verfertiger — die Dichterdirektoren Jean Kren und Alfred Schönfeld — optimistisch „Posse" nennen. Ein paar Chormädchen, im Kostüm einander so gleich wie in ihren, fast militärisch exakten, Armbewegungen, haben dem vollgepferchten Parkett erzählt, daß sie „es" (also irgend etwas) „nicht länger aushalten", oder daß sie „ihn" (also irgend wen) frohgestimmt erwarten. Eine Soubrette hat mit anerkennenswertem Selbstbewußtsein festgestellt, daß sie ein fesches Mädel sei: denn die fescheste ist, wer wollte es leugnen, ja immer die Berlinerin, zumal, wenn dieses Bekenntnis vor einem ausschließlich berlinischen Auditorium abgelegt wird. Dann bleibt die Bühne eine Sekunde lang leer. Plötzlich aber durchsaust eine hitzige Galoppmelodie das Haus. Die Fanatiker der heitern Kunst rücken sich in den Sesseln zurecht. Und oben schießt — die Füße berühren kaum mehr den Bühnenboden — ein dicker, kleiner Herr aus einer Seitenkulisse. Während er, dem Applaus der Anhänger dankend, kurz mit dem Kopf nickt, kann man seine originelle Figur betrachten. Den Kugelkopf mit der mauskahl geschorenen, in der Distanz graublond schimmernden Schädelwölbung, den listigen Augen, den glatten, feisten Rundungen der Wangen, der kleinen Knopfnase und einem Fettkinn, dessen sich Falstaff nicht zu schämen brauchte. Aber dieser wohlbeleibte kleine Herr, dem des Bäuchleins Fülle schwer auf den kurzen, dicken Beinen lastet, hat sich auf eine fast turnerische Behendigkeit seiner strammen Glieder trainiert. Sein Körperchen kennt so wenig das Rasten wie seine Sprache, diese Sprache mit dem typisch berlinischen singenden Einklang und der Gewohnheit, etwa zwölf Worte hintereinander im Tempo prestissimo herauszusprudeln, um auf dem dreizehnten, dessen Vokale dann besonders lang gedehnt werden, auszuruhen. Gerade diese Perpetuum-mobile-Technik der Thielscherschen Mund- und Körpersprache, die mit seinem auf gemächliches Verweilen, trockene, ruhige Komik eingerichteten Embonpoint wenig zusammenpassen will, schafft eine Kontrastwirkung, die dem kleinen Guido immer den größten Erfolg verschafft hat. Daß er nachdrücklichere Charakterisierungsfähigkeiten besitzt, hat er fast zehn Jahre lang nicht mehr zeigen können. Wird er nicht mehr zeigen können, so lange er sich nicht nach den Maßen einer Aufgabe zu richten hat, sondern seine quicke, krabbelige Persönlichkeit, einfach, wie sie da ist, in das Zentrum irgend einer gleichgiltigen Fülle sinnloser Szenen gestellt wird.

Da wirkt er besonders in einer Szene. Es taucht — nach alter Possensitte, die sogar der größere Blumenthal adaptiert hat — irgend eine Persönlichkeit vor seinem verschmitzten Blick auf, die ihm gerade in diesem Moment in der Hölle am angenehmsten wäre. Und nun bricht er in jenes überlaute Gelächter aus, mit dessen Geräuschen man so gern eine heikle Situation als

harmlos erscheinen läßt. Er springt hoch, wirft die Beine durcheinander, steckt die Hände in die Taschen, reckt den Oberkörper vor, den Bauch zurück und schleudert dem ganz verblüfften Gegenüber einen immer wieder von jenem zwangvollen Lachen unterbrochenen Wortschwall an den Kopf. Er spricht, nur um einen Angriff zu verhindern, immer weiter, immer weiter. Zugleich aber irren, von den Augenwinkeln her, ein paar Mitleid heischende Verlegenheitsblicke in den Zuschauerraum. Hilflos sagen sie: „Na, Kinder, Ihr wißt doch Bescheid .... So reißt mich doch raus. Ihr seht ja, wie ich mich anstrenge." Endlich kommt der Moment, wo er sich wieder frei fühlt, und, lautlos, in einer ganz grotesken Tanzimprovisation, die runde, mit Fleisch sozusagen auswattierte Figur über die Bühne wirbelt. Bei alledem macht es ihm gar nichts aus, in seinen Sprechcouplets — denn der Lieder süßen Mund versagte ihm Apoll — direkt mit seinem Publikum anzubinden, ihm Fragen vorzulegen, es zu kritisieren. Aber auch inmitten dieser brutalern Werbungen um den Erfolg wird das Wort „Hanswurst", das man zuweilen schon auf den Lippen hat, doch sogleich unterdrückt, wenn man abermals bedenkt, auf welchem Posten Thielscher jetzt seit Jahren verharren muß. Wenn man diese zeitweiligen Begleiterscheinungen seiner Komik nur als Kampfesmittel nimmt, die ihm das Ansehen bei der breiten Masse bewahren sollen, bis einmal wieder der Tag der Auferstehung kommt. Wenn man sich erinnert, daß nur dieses kleinen Mannes bald graziöse, bald bizarre Beweglichkeit das Thalia-Theater einigermaßen aufrecht hält.

Seine Befähigung für die künstlerische Komödie hat Guido Thielscher längst bewiesen. Natürlich nicht im Rahmen der Adolph-Ernstschen Possenunkunst, die ihn in Berlin einführte und ihn schon damals auf einen einzigen Typus, auf den in Berlin eingewanderten Provinzschauten, festlegte. Die deutsche Kleinstadt, einmal auch Köln, ein andres Mal sogar China waren die Brutstätten dieses auf den schönen Namen „Tute" oder „Timpe" oder ähnlich hörenden Dreiviertelkretins, der am Ende stets von Anna Bäckers, der urderben berliner Soubrette, geheiratet wurde. Anno 1896 aber schlüpfte Guido für eine kurze Zeit bei Brahm unter, und nur die Unrast, die dieser quecksilberige Komiker im Leibe hat, und ein bestrickender Antrag des Metropol-Theaters riß ihn aus einem geistigen und künstlerischen Fortbildungsprozeß, der heute bereits hätte vollendet sein können. Daß damals im „Deutschen Theater" Shakespeares Totengräber und Schillers Vater von Thielschers Rundgestalt fürs erste ins deutlichste Possenberlinisch übertragen wurden und durch ihre Lacherfolge auf die Bedeutung der ernsthaften Gegenspieler drückten, war kein Wunder. Aber sein Theaterdirektor in Schnitzlers „Freiwild", dieser glatt-geschwätzige, verruchte Geck, und seine versoffene, halb verblödete Beamtenruine im „Biberpelz" zeigten, daß hier eine fidele Individualität nur des verfeinernden Lehrmeisters bedurfte, um dauernden Kunstwert zu gewinnen.

Leider ward Guido vorher fahnenflüchtig. Und ist seither der Träger andrer „Aufgaben" geworden. Er hat den Berlinern einige hundert Male die bekannte, über den Erdball verbreitete Frage vorgelegt, ob sie denn noch immer nicht den kleinen Cohn gesehen hätten. Und er wird auch in der hundertsten Novität des „Thalia-Theaters" abermals in der Mitte des gleichen Vorgangs stehen. Er wird auch dann noch ein patenter Kerl von bewegter Vergangenheit sein, der ein erotisches Geheimnis zu ver-

bergen hat und sein wahrhaftiges Gesicht nicht einmal seinen nächsten Angehörigen — Frau, Schwiegermutter, Schwester, Base und Muhme — zeigen darf. Obligatorisch ist dabei eine blutrünstige, exotische Dame, die mit wüsten Leidenschaften Guidon auf den Fersen ist. Unentbehrlich ist ferner, daß unser Perpetuus mobilis, am Schluß des ersten Aktes, unter eine Dachtraufe, Dusche, Wasserleitung gerät; daß er, am Ende des zweiten Akts, in einem seinen Körperumfang amüsant einkleidenden Maskengewande angeritten, angeklettert, angetanzt, angesprungen kommt. Was sonst auf der Bühne gesprochen wird, ist gänzlich belanglos. Ist die kleine Kugel Thielscher erst auf die Bühne gerollt, so werden Extratricks nicht mehr erforderlich. Es wird dann zur unbedeutenden Nebensache, ob der Theaterzettel durch die Überschrift „Eine vergnügte Doppelehe" oder durch den Titel „Wenn die Bombe platzt" näher individualisiert wird. Thielscher spricht einfach, was er will. Und wenn er — was in einer der letzten Possen passierte — von seiner Gegenspielerin gefragt wird: „Willst Du nicht endlich mal ein vernünftiges Wort sprechen?" und er, mit jämmerlicher Miene, sagt: „Ich kann nicht," so klingt das den Wissenden weniger wie ein Witz, als wie ein ehrlicher, gegen seine dichtende Doppeldirektion gerichteter Vorwurf des lustigen Gesellen. Denn jene könnte wirklich nichts Besseres tun, als endlich einmal ihrem auf ein geistloses Schema F eingestellten Theaterstumpfsinn abzusagen und an guten Volksstücken (auch ältern Datums) die bildungsfähige, volkstümliche Kraft ihres besten Mannes in gesundem Sinne zu erproben.

Walter Turszinsky

Die Plätze hinter den Säulen

Hat man als Theaterbesucher Anspruch darauf, von seinem Platz aus die Bühne zu übersehen? Es sei hier eine gerichtliche Entscheidung über diese Frage mitgeteilt. Eigentlich ist die Antwort ja, könnte man denken, selbstverständlich. Schließlich geht niemand ins Theater, um nichts zu sehen. Trotzdem müssen doch einmal Zweifel an der einzig richtigen Antwort geschwebt haben, denn sonst wäre es vermutlich zu keinem Prozeß gekommen. Und weiter: Was hat der Prozeß samt seiner Entscheidung genützt? Gibt es jetzt in den Theatern — sagen wir nur: in denen Berlins — keine Plätze mehr, von denen man nichts sieht? Man denke gerade an die ersten Theater, in denen die Preise am teuersten sind, um eine Antwort zu erhalten. Daraus ergibt sich, daß das Thema heute wie immer eine gewisse Aktualität hat. Jeder Theaterbesucher kann in die Lage kommen, wissen zu müssen, was er mit einem Platz anfangen soll, von dem aus er nichts sehen kann.

Vorausgeschickt soll noch werden, daß es an einzelnen Theatern Kassierer gibt, die einen freundlicherweise gleich auf das bevorstehende Mißgeschick vorbereiten. Es wird sich fragen, was diese Erklärung für eine rechtliche Bedeutung hat, wenn man trotzdem das Billet kauft.

Zunächst also: Muß man von seinem Platz aus die Bühne übersehen können? Von seinem Sitzplatz aus, und zwar, wenn man sitzen bleibt. (Es gibt auch Bescheidenere. Wenn sie im Sitzen nichts sehen können, stehen sie auf. Von einer solchen Bescheidenen hörte ich einmal auf meine Frage, wie der Platz gewesen sei: „Ich habe ganz gut gesessen — aber länger hätte ich nicht stehen können." Also diese Bescheidenen bleiben außer Betracht.)

Die Entscheidungen bejahen die

oben gestellte Frage. Und zwar aus folgenden Gründen. Der Vertrag, den der Theaterbesucher mit dem Direktor abschließt, ist ein Werkvertrag. Für ein bestimmtes von der Direktion zu lieferndes Werk, die Theatervorstellung, zahlt der Besucher einen bestimmten Preis. Die Höhe des Preises bemißt sich danach, von welchem Platz aus der Besucher das Werk entgegennehmen will. Die Hauptsache an dem ganzen Vertrag ist die, daß das Werk, das einem versprochen wird, einem auch geleistet wird. Welches die Erfordernisse des Werkes sind, die notwendig erfüllt werden müssen, ist ja nicht ohne weiteres genau zu bestimmen. Soviel ist aber sicher: Gehör und Gesicht müssen alles umfassen können, was sich auf der Bühne abspielt. Wird einem der freie Blick auf die Bühne, z. B. durch Säulen, versperrt, so leistet die Direktion nicht, was sie zu leisten nach dem Vertrag verpflichtet ist. Es kann niemand zugemutet werden, daß er bald rechts, bald links an der Säule vorbeizusehen sucht, ganz abgesehen davon, daß man dadurch seine Nachbarn belästigt. Schon garnicht braucht man etwa aufzustehen. Denn der Platz, den einem die Direktion dazu anweist, das geschuldete Werk entgegenzunehmen, muß so beschaffen sein, daß man ohne weitere Verrenkungen und Unannehmlichkeiten sehen kann.

Was tut man also, wenn man auf einen Platz gelangt, von dem aus man nicht sieht? Man wartet den Beginn des Stückes ab und konstatiert, daß man nichts sehen kann. Das unterliegt allerdings der objektiven Nachprüfung durch das Gericht. Darauf begibt man sich zu dem Kassierer und erklärt, daß man, ohne eine Frist zu setzen — die an sich erforderlich sein könnte, die aber hier nach den gegebenen Umständen natürlich nicht gesetzt zu werden braucht — den Werkvertrag auflöse und seine Vorleistung — den Preis für das Billet — zurückerstattet haben wolle. Man braucht sich nicht ein andres Billet aufreden zu lassen. Die Frist, die man nach § 634 B. G. B. setzen müßte, ist nur zur Beseitigung des Mangels des gelieferten Werkes da. Sie kann also in keiner Weise in Betracht kommen. Der „Kauf" eines neuen Billets wäre ein neuer Werkvertrag, den der Theaterbesucher natürlich nicht abzuschließen braucht. So hat das Oberlandesgericht Celle und das Landgericht I Berlin in zwei Fällen entgegen dem Landgericht Hannover entschieden.

Der Kassierer kann einem nicht entgegen halten, man habe einen Akt mitangesehen, und er werde darum einen entsprechenden Abzug machen. Für die Teilleistung, die an sich wertlos sein kann und besonders wertlos wird, weil ja der Theaterbesucher nichts gesehen hat, braucht er nichts zu zahlen.

Das alles gilt aber nicht für den Fall, daß der Kassierer einen vor dem Kauf des Billets vor dem Platz gewarnt hat. Nach einer Warnung des Kassierers ist dem Theaterbesucher schließlich das gewährt worden, was er hat erwarten können. Das Oberlandesgericht in Celle hat es ausgesprochen, daß der Theaterbesucher, wenn er trotz der von dem Kassierer erhaltenen Auskunft über die Beschaffenheit des Platzes bei seinem Beschluß beharrt und das Billet verlangt, dies auf die Gefahr tue, wenig oder gar nichts zu sehen. Für diesen Fall ist der Theaterbesucher also nicht berechtigt und ebensowenig der Kassierer verpflichtet, das Billet abzugeben oder zurückzunehmen.

Man kann als Regel annehmen, daß einer sich nicht darauf versteifen wird, ein schlechtes Billet trotz der Warnung des Kassierers zu nehmen. Immerhin wäre es besser, wenn der Kassierer gar nicht in die Lage käme,

vor einem Platz seines Theaters warnen zu müssen. Aber vorkommen wird beides. Schlechte Plätze wird es leider fast immer geben, und Kassierer werden warnen. Dieses wird allerdings seltener vorkommen als jenes. Deshalb ist es ganz gut, wenn man in der Lage ist, die Situation zu übersehen. Der Kassierer wird meist wenig geneigt sein, etwas zurückzuzahlen. Dadurch lasse man sich nicht schrecken. Ein paar Zeugen findet man, die einem vor Gericht bekunden können, daß man das Theater aus diesem bestimmten Grund lange vor Schluß verlassen hat. Das übrige findet sich dann schon. Dr. Richard Treitel

Anton Dinspel

Anton Dinspel ist Pfarrer in Kirn a. d. Nahe. Nebenbei aber ist er Dichter: Dramatiker. Kein Geringerer als er ist z. B. der Verfasser der dramatischen Dichtung: „Der Geschäftsführer" oder „Unentwegt auf rechtem Pfade", Schauspiel in drei Aufzügen mit acht, nur männlichen, Rollen. Nun kenne ich zwar dieses ebenso wie die andern Werke Anton Dinspels nur dem Namen nach. Aber ich möchte, ehe ich mich weiter mit dem Autor befasse, auf das allen seinen Arbeiten Gemeinschaftliche hinweisen: das Fehlen der weiblichen Rollen. Das mag nun seinen Grund darin haben, daß in Kirn (a. d. Nahe) die Schauspielerinnen nicht ganz auf der Höhe ihrer männlichen Kollegen stehen. Oder auch in der Abneigung des katholischen Geistlichen gegen das Weib an sich. Gleichviel jedoch — ich glaube, Dinspel geht darin etwas zu weit.

Den Eindruck hatte ich wenigstens, als ich eine Arbeit Dinspels kennen lernte. Allerdings handelt es sich in diesem Falle nicht um ein Originalwerk von ihm, sondern um die Bearbeitung einer wenigstens mir schon bekannten Dichtung von Friedrich Schiller. Hierbei ist es Anton Dinspel nicht nur gelungen, die Handlung zu vereinfachen, sondern auch, wie er schon in der Einleitung hervorhebt, die Frauenrollen zu beseitigen. Der Name dieser Arbeit ist: Wilhelm Tell. In diesem Stück wird beispielshalber eine Dame namens Berta von Bruneck durch einen alten Diener, Bernard genannt, ersetzt. Und auf die glücklichste Weise ersetzt. Dieser Bernard erzählt nämlich (in Dinspelscher Sprache), was seine Herrin sagen würde (in Schillerscher Sprache), wenn sie nicht gerade abwesend wäre.

Überhaupt die Dinspelsche Sprache! Wie schön sind diese Jamben! Man muß die Leichtigkeit bewundern, mit der er für jede fehlende Silbe ein erquickend kräftiges „Ha!" findet. Ich bin sicher, diese Sprache würde selbst unserm gestrengen Professor h. c. Adolf Bartels genügen.

Alle überflüssigen Szenen weiß Anton Dinspel zu vermeiden. Mit Recht. Es hieße doch Eulen nach Athen tragen, würde er eine Selbstverständlichkeit, wie z. B. die, daß ein lächelnder See zum Bade ladet, noch besonders erwähnen. Und was gehen die von Schiller erzählten Familienangelegenheiten die Öffentlichkeit an? Die sind doch mehr als überflüssig. Ja, die sind oft — um es gerade herauszusagen — direkt indiskret.

Trotz seiner nicht genug anzuerkennenden Selbständigkeit zeigt Anton Dinspel zuweilen doch eine gesunde Anpassungsfähigkeit. Er ehrt den schon verstorbenen Kollegen Schiller, indem er sich dessen Wünschen nicht immer widersetzt. Da ist gleich das Arrangement der Rütli-Szene: „Wald- und Wiesenkulissen. Wenn sich die von Schiller gewünschten Eisgebirge resp. der See im Hintergrunde darstellen ließen, wäre sehr zu empfehlen. Es

genügt aber auch eine hübsche Darstellung der Wald- und Wiesengegend."

Ich könnte noch viele Vorzüge der Dinspelschen Dichtung hervorheben. Aber ich denke, daß ich besser daran tue, wenn ich das äußerst preiswerte Buch — es kostet nur eine Mark — allen denjenigen Lesern, deren Interesse wachzurufen mir gelungen ist, zum Kauf empfehle. Verlegt ist das Werk von der Paulinus-Druckerei in Trier.

Felix Heilbut

Die Weber in London

Die English Stage Society hat Hauptmanns „Weber" gespielt. Freilich schon einmal waren sie — wie es scheint, in überaus primitiver und völlig ungenügender Weise — vor einer Reihe von Jahren „als Kampfruf und Feuerbrand" am Weltfeiertage, dem ersten Mai, in englischer Sprache aufgeführt worden, ohneindes irgend welchen künstlerischen Eindruck zu hinterlassen. Diesmal handelte es sich um die werbende Kraft des Stückes als dramatisches Kunstwerk. Und als solches ward ihm hier kein Sieg beschieden. Der größte Teil dieses doch „erlesenen" Publikums blieb kalt und gab nur einigen tüchtigen Leistungen und dem ganzen ernsthaften Streben seinen abgemessenen Beifall. Von dem Drama, seinem Thema und dessen Behandlung mochte es nichts wissen. Das tritt denn auch in den Kritiken deutlich zutage, die zum Teil sogar die Stage Society wegen der Darbietung solch eines düsteren Gemäldes schelten. William Archer, der zwar meint, der Society sei zu danken, denn gerade für solche Taten existiere sie, nennt das Stück vom englischen Standpunkt aus nur eine literarische Kuriosität und gesteht, daß es ihm weder ästhetisches Vergnügen, noch auch intellektuelle Befriedigung gewährt habe. Geist wie Herz blieben gleich unberührt. Wo dies nicht mitspricht, kann jener ja um so schärfer tätig sein und leicht all das herausfinden, was dem Werk als dramatische und künstlerische Schwäche vorzuwerfen ist. Man stieß sich an seiner Formlosigkeit, dem Mangel einer Entwicklung, der Grau-in-Grau-Malerei. Hauptmanns allgemeine Humanität war nicht stark genug, wenigstens nicht in diesem intellektuellen Kreise, die Menschen zu ergreifen. Manch einer im Auditorium mag, wie Archer, sich wenig „comfortable" im bequemen Parkettsitz gefühlt haben, als er diese Bilder furchtbarer Armut an sich vorbeiziehen sah, „ohne daß dabei auf irgend eine mögliche Lösung hingedeutet wurde". Soll man nun hier die große Frage von der Aufgabe der Kunst, von der Stellung der Kunst zum Leben aufrollen, um zu zeigen, wie in diesem Werk Kunst — zugegeben nicht fehlerfreie, nicht olympische, wohl aber ihrer selbst sichere und klargewordene Kunst — sich mit dem Leben, dem aus bestimmten Bedingungen gewordenen, freilich gedrückten und geplagten Leben zu einer Einheit verbindet? Soll man darzutun versuchen, daß nicht bloß ästhetisches Vergnügen und intellektuelle Befriedigung Folgen des Kunstempfangens sind, daß vielmehr der ganze Mensch mit all seinem Begehren und Sehnen, seinem Denken und Fühlen durch die Kunst durchdrungen und gehoben werden soll, wenn anders Kunst wirklich die hehre Himmelstochter ist, und daß solch eine Empfängnis, wie jede, mit Wonnen auch Schmerzen und schwere Erschütterungen verbindet? Daß man sich „incomfortable" in seinen Lehnsesseln fühlte, ist wenigstens ein Zeichen, daß doch immerhin ein wenig von dem Wollen des Werkes sich Bahn gebrochen hat.

Und warum nicht mehr? Ist da die Aufführung zu tadeln? Zum Teil wenigstens. Einmal war die Übersetzung nur streckenweise gut. Manche

der Personen sprachen fast wie ein Buch. Auch hatte sich die Übersetzerin, ehe sie an ihre sicherlich schwere Aufgabe ging, nicht die schwierige Frage des Dialekts klar gemacht. So wurde der Dialekt sporadisch und daher um so auffallender gebraucht. Dann aber kam das Bild nicht ganz sicher und fest in seinen Umrissen, seiner Plastik und Perspektive heraus. Daß in dieser großen Zahl von Figuren jede eine bestimmte Rolle spielt, die zum Ganzen und seiner Wahrheit unbedingt notwendig ist, hatte man nicht genügend bedacht, und so kam es, daß einige Figuren völlig falsch angepackt waren. Der Theologiekandidat Weinhold, der seine Stelle bei Dreißiger ob seiner Liebe zu den Webern einbüßt, wurde verkörpert wie ein Sudermannscher Salonmensch mit dessen Jargon und Bewegungen. Der Polizeileutnant bemühte sich, eine Art Abklatsch des Wehrhahn in englischer Karikatur — das heißt: mit Schnurrbart à la Haby — abzugeben, zu der jede uniformierte deutsche Figur hier unweigerlich wird. Der Tischlermeister Wiegand, dieser Kriecher und Schleicher, suchte sich durch Schreien dafür schadlos zu halten, daß man ihm den größten Teil seiner charakteristischen Reden gestrichen hatte. Mit solchen Willkürlichkeiten läßt sich denn freilich kein getreues und wirksames Bild geben. Aber daß die englischen Schauspieler so völlig unfähig sein sollten, diese deutschen Figuren wirklich zu verkörpern, das glaube ich nicht. Dem widerspricht einmal eine ganze Reihe recht tüchtiger, wenn auch nicht in allen Nüancen treffsicherer Leistungen in dieser Vorstellung selbst, sodann auch der Umstand, daß in England selbst im vorigen Jahrhundert im Weberdistrikt — auch einem Landstrich, der zwischen Nord und Süd wie eingekeilt ist — ganz ähnliche Vorgänge mit ähnlichen, sehr ähnlichen Menschen sich ereignet haben; daß also die Schauspieler hier eigentlich nicht fremdländische Wesen, sondern Gestalten von eigenem Fleisch und Blut zu verkörpern hatten, mit denen zu gemeinsamer Volkseinheit verbunden zu werden für sie nur die richtige Sprachform zu finden nötig war. Das freilich gelang eben nicht. Wenn irgendwo eine „Adaption", was man hier so nennt, die Verpflanzung eines Stückes auf den eigenen Boden mit den dazu erforderlichen Namensänderungen ꝛc. vom künstlerischen Standpunkt aus zu rechtfertigen ist — hier ist der Fall gegeben. Dann würde sich zeigen, was die englischen „Weber" vermögen. So hatte Herr Andresen, der Direktor des hiesigen deutschen Theaters, der die Regie für die Society führte, einen übeln Stand; denn die Macht des Regisseurs ist hier nicht groß. Erklärt sich doch aus dieser für die Bühnengestaltung der dramatischen Dichtungen oft so verhängnisvollen Ohnmacht gerade eine Erscheinung wie Gordon Craig mit seinen Allmachtswünschen für den Regisseur — wie eben Druck Gegendruck erzeugt. **Frank Freund**

Misch und Philippi

Unter unsern langweiligen Freunden entdecken wir mit den Jahren Abstufungen der Ödheit; ein Gefangener unterscheidet vermutlich heller und dunkler schattierte Tage; und selbst in der Hölle (Strindbergs Inferno beweist es) gibts auf dem düster flammenden Grunde der Qual leise nuancierte Foltergrade. So erwirbt, wer öfter in berlinische Theater gehen muß, einen gewissen Spürsinn für die Schichtungen der Inferiorität, für Art, Dicke und Parfüm der peinlichen Geister, deren Fangarme von der Bühne herab ihn schleimig umwinden. Es entsteht etwas wie eine Psychologie des Unangenehmen, eine Anti-Ästhetik, die die Nerven des Theaterbesuchers schnellstens verbraucht und ihn alle

seine Munterkeit einbüßen läßt. Eine resignierte, deprimierte Art der Kritik kanns nur noch sein, die von solchen Verdammten geliefert wird, ein Abwägen übler Latwergen auf den Schalen der Unlust. Immerhin erkennt man, was die geringern, was die ganz widrigen Unholde sind ... Ich war einen Abend ins Neue Theater zu Misch und den nächsten ins Neue Schauspielhaus zu Philippi eingesperrt und muß sagen: wie danke ich dem Philippi, daß er nicht ist wie Misch! Denn Herr Misch, dessen unseliger Feder die „Kinder" entsprangen, hat damit einen Mangel an Distanzgefühl, an innerm Takt offenbart, der ihn für alle Zeit indiskutabel machen sollte. Dieses Unterprimanerstück, vom Autor als „Komödie" empfunden und mit den entsprechenden Seichtheiten ausgestattet, bringt einen Gymnasiasten auf die Bühne, der sich erschießen will. Mit dem Revolver in der Hand sitzt er da, auf der Bank des Parks, ein Kind, das auf frühen Pfaden an die Schlünde der Verzweiflung geraten ist ... Dem brutalsten Zuschauer muß dieses (wenn auch von einem Macher zufällig erraffte) Bild: der Knabe in brüllenden Qualen, an des Herzens Herz rühren. Herr Misch empfindet nichts davon. Für ihn ist die Selbstmordabsicht des Siebzehnjährigen der Höhepunkt einer Posse, ein kleine Spannung, von der man leicht in behagliches Philisterland zurückleiten kann, indem man einen Regierungsassessor im letzten Moment aus den Büschen hervorspringen, ihn dem Knaben die hübsche, neckische Waffe „entwinden" und an den verhinderten Selbstmord eine amüsante bürgerliche Verlobung anknüpfen läßt. Wer möchte Herrn Misch, den Gutgearteten, um einen Seelenzustand beneiden, der solcherlei ermöglicht?! Nein, rasch hinweg von dieser Jammerposse, die käsig ist, wo sie witzig sein möchte, und unsäglich roh, wo sie in Seelisches hineinstapft, und mit der gerade wegen dieser Qualitäten Herr Misch an den richtigen Schmieden geraten ist!... Felix Philippi, der unbeirrte Kotzebue, wäre, scheint mir, solcher Häßlichkeiten unfähig. Er ist klug und taktfest genug, die Seele absolut aus dem Schauspiel zu lassen. Sein „Helfer", eine ziemlich saubere Hirnarbeit, kann den Internierten des Parketts sogar ganz leidlich über die Stunden der Gefangenschaft hinweghelfen. Ein hamburger Handelsherr, Patrizier, muß sich in Zahlungsschwierigkeiten an eben jenen finanzgenialen Emporkömmling um Hülfe wenden, der ihm die (angefressene) Tochter verführt hat. Der Emporkömmling ist eine Bombenrolle für Harry Walden; er spielt sie wundervoll. Nur sollte er seiner angefressenen Geliebten (die immer Zigarren raucht!) zu einem französischen Kursus, es kann ja nahe am Nollendorfplatz sein, raten, auf daß sie nicht mehr sage: Après moi le délusch! und: C'est la même Schoss! Dann wäre alles in Ordnung.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

1. Bahr 2. Misch 3. Philippi

Berliner Lokalanzeiger

1. Ein schlechtes Stück ohne Saft und Kraft.

2. Das Ganze ist ein wirksames Stück geworden, das seine Theaterschuldigkeit erfüllt hat. Freilich, nach dem dritten Akt zu urteilen, hätte Misch nicht nötig, sich mit solchen Erfolgen zu begnügen.

3. Überraschend ist immer wieder, obwohl wir es doch gewußt haben, die bis zu verblüffender Routine gehende vollendete Technik Philippis, die Auftritte von starker dramatischer Wirkung zu schaffen vermag, so lang der Verfasser kühl berechnen und nur mit

Bühnenfaktoren, nicht mit psychologischen Momenten zu arbeiten braucht.

Berliner Börsencourier

1. Das Wunderlichste bleibt, daß man eigentlich die schlechte Moral und nicht das schlechte Stück ablehnte. Man bekämpfte die Ideen, nicht den Schriftsteller. Ich aber ging hinaus mit dem Empfinden, daß man nicht dem Werk, sondern dem Verfasser Unrecht tut. Auch wo er in seinen Philosophemen von der geltenden Moral sich weit entfernt, ist doch so etwas wie ein sittlicher Wahrheitsdrang nicht zu verkennen.

2. In die Tiefe dringt diese Gymnasiastengeschichte nicht. Der erste Akt weckt keinerlei Anteilnahme, im zweiten wirds lebendiger, der dritte bringt die übliche Selbstmordepisode, der vierte die freundliche Lösung.

3. Das Schauspiel, das im guten alten Theatersinn ein Handlungs- und kein Analysendrama ist, das handelnde Personen und nicht Seelen vorführt, fesselte die Hörerschaft. Nur die breiten Reden und die brüsk banale Moral ließ die Stimmung merklich abkühlen.

Vossische Zeitung

1. Das Ganze ist eine Reihe von Momentphotographien, von denen die ersten reizen und neugierig machen, die spätern enttäuschen und anöden.

2. Der Autor durchstudiert die kleine Welt, um sie am Ende gehen zu lassen, wie es einem richtigen Theaterpublikum gefällt.

3. Les affaires sont les affaires.

Berliner Tageblatt

1. Selbst diese miserable Komödie wäre zu ertragen, wenn der geistige Aufwand des Dialogs für die dramatische Armut entschädigte.

2. Ein Bau mit allem theatralischen Komfort der Neuzeit. Da ist das Kellergeschoß mit der faustdicken Rührung, die Beletage mit den modernen Gefühlen, die höhern Stockwerke mit der bürgerlichen Ehrbarkeit, und auf dem Dache sitzt der Storch.

3. Nur beim letzten Fall des Vorhangs wurde der stürmische Applaus durch Zischen beeinträchtigt. Galt diese Demonstration der seelenlosen Mache, der brutalen Spannungstechnik, der plumpen Satire? Oder drückte sie Enttäuschung aus, weil dem Autor im Schlußakt die Knalleffekte ausgegangen waren?

Tägliche Rundschau

1. Wir könnten — das bewies der graziöse Dialog des ersten, die feine Psychologie und Heiterkeit des zweiten Aktes — in Bahr den besten deutschen Lustspieldichter unsrer Zeit haben, wenn es ihm gelänge, in seinen Bühnenwerken schließlich mit dem Herzen dahin zu gelangen, wohin er mit dem Verstand gerät.

2. Es ist dasselbe Milieu wie in „Frühlings Erwachen". Nur daß Herr Misch den Stoff allzu gründlich verbirchpfeifferte, daß er in der Charakteristik mit der feinen Schraffierung der neuruppiner Bilderbogenkünstler arbeitete und statt der Erlebnisse Erlesnisse darbietet.

3. Es ist vielleicht doch das Banalste, was dieser an Alltäglichkeit und Gewöhnlichkeit der Mache überreiche Autor geliefert hat.

Der Tag

1. Bahr, der Philosoph, der uns mit einem gewissen Ernst seine über Tod und Leben triumphierende Weltanschauung predigt, und Bahr, der Witzbold und Komiker, sprechen, der eine rechts, der andre links. Was die Philosophie vernichtet, hält der Witz aufrecht.

2. Ganz fabelhaft unwahr. Tantiemen-Nieritz.

3. Alles verrinnt im Theatralisch-Wesenlosen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Wege zum Drama / von Julius Bab (Schluß)



Eine so starke Geschlossenheit, wie sie die Gruppe der Preziösen, durch die Schule Georges, besitzt, haben die andern Wanderer zum neuen Drama nicht. Immerhin bindet auch diejenigen, die nicht in der feierlichen Erhöhung der Wortgefüge an sich, sondern in der antithetischen Zuschärfung der Sätze ihre sprachkünstlerische Basis haben, eine starke Gemeinsamkeit der Temperamente, und fast so, wie jene Stefan George, haben sie zum gemeinsamen Erzieher — Shakespeare. Schon damit ist gesagt, daß die dramatischen Strebungen dieser Gruppe hoffnungsvoller, ihre Unfälle weniger bodenlos sind. In ihren Nerven wohnt viel mehr vom Instinkt des wirklichen Dramatikers; nur daß noch keinem von ihnen sich bisher die ordnende Kraft geschenkt hat, die am Feuer der inbrünstig wilden dramatischen Lyrik dieser Dichter ein fest und rein gegliedertes Erzbild — aufzustellen im Tempel des höchsten Gottes — geschmiedet hätte. Noch schwelt und prasselt in sinnloser Selbstgenügsamkeit die Glut. Ueberall. Von Wedekind und Eulenberg sprach ich schon. Auch ein andres schönes Talent dieser Artung hat mit seinem letzten Werk viele Hoffnungen unerfüllt gelassen. Otto Hinnerk, der Dichter des „Grafen Ehrenfried", hat wieder ein Märchenstück gedichtet: „Cyprian" (Arnold Bopp, Zürich). Das Grundmotiv: ein ängstlich Schneiderlein, das auf Grund äußerer Ähnlichkeit an Stelle eines verlorengegangenen stolzen Königsohns angenommen wird und allmählich in sein königliches Kleid hineinwächst, bietet Anlaß genug, einen tiefsinnigen Märchenhumor voll bunter Lichter spielen zu lassen. Einzelheiten gelingen denn auch Hinnerk wieder im Stil seines köstlichen „Ehrenfried". Lächelnde Schalkheiten eines tumben Kindergemüts werden in kleinen Zügen mit rührender Liebe und einer fast Brentanoschen Märchennaivität verstreut. Dem Ganzen aber fehlt jede starke, originelle Erfindung in der Handlung. Die Bewegungsvorgänge, die den Weg von der Schneider- zur Königsseele führen sollen, sind ganz triviale Staatsaktionen, alte Hofintrigen ohne sinnbildlichen Wert. So muß die

Entwicklung dadurch dargestellt werden, daß der Schneiderprinz Cyprian in unausgesetzten Monologen seine Seelenzustände erörtert und mit Entschlüssen wandelt: ein dramatisch völlig unüberzeugendes, theatralisch tödlich langweilendes Verfahren. Das schöne psychologische Problem der Dichtung, das überdies durch die Hineinziehung andrer sozialpolitischer Themen getrübt wird, vermag sich so nicht zu seelischer Wirkung zu entfalten. So gewiß auch dies Stück noch Spuren eines echten Dichters zeigt, so gewiß ist es ein sehr schlechtes Stück.

Talentvoll und schlecht: das bleibt schließlich die Signatur auch für die beiden Dramen desjenigen Autors, der von den neuen Dramatikern des Jahres 1906 der beträchtlichste scheint. Der Mann ist Franz Duelberg, und seine beiden Dichtungen heißen: „König Schrei" (Piper & Co., München) und „Korallenkettlin" (E. Fleischel & Co., Berlin). „König Schrei" ist ein Monstrum; die zweihundert Seiten dieses vorgeblichen Dramas, das, im Kostüm eines phantastischen Balkanstaates, in unendlichen philosophisch-lyrischen Reden die soziale, erotische, kulturästhetische, politische und einige andre Fragen diskutiert und ineinanderwirrt — diese zweihundert Seiten zu lesen, ist eine ungemein mühevolle Arbeit, und doch muß man sie auf sich nehmen, denn in diesem Dilettantenchaos sind Goldkörner eines reichen Talents versteckt. Das schönste bleibt die Erfindung, die dem Stück den Titel gab: Eine Revolution ist niedergeworfen; da, als die letzten Elendesten, in einer Bergkirche zusammengedrängt, den Tod erwarten, entringt sich der Unseligsten von allen ein Schrei: „Mir ist weh — mir ist Schlimmes geschehen — achraiachrakkeiachrai!" Der Schrei wächst über alle in der Kirche hin, kommt in den Mund aller Erliegenden, wächst zum Orkan an auf den Lippen aller Leidenden und wird eine Macht, die Heere vor sich hintreibt und Gewalthaber entwaffnet. Mit waffenlos verschlungenen Händen, den Schrei im Munde, durchziehen die Elenden im Triumph Stadt und Land. Dies ist eine wundervolle Erfindung. Allerdings eine Balladenerfindung, das heißt: obwohl einen Bewegungsvorgang darstellend, von rein lyrischer, nicht dialektisch gespaltener Schönheit. Und Duelberg hat sie auch keineswegs etwa zum Mittelpunkt eines Dramas gemacht. Weder das Werden, noch das Wirken des Schreis ist in klar dialogischer Form als ergreifendes Kampfspiel geordnet; es ist eine Kette häufig schöner, meist bewegungsloser und stets mit drückender Allegorie belasteter Bilder, in deren Mitte als schönstes das Sinnbild vom König Schrei steht. Duelberg hat wohl ein tiefes künstlerisches Bemühen um starkfarbig kontrastierende Sinnlichkeiten und epigrammatische Konzentriertheit in seiner Sprache. Aber diese echt dramatische Anlage, die ihn in die Nähe der Shakespeare-Jünger rückt, dient ihm einstweilen nicht dazu, individuelle Menschen zu gestalten, sondern vage Typenfiguren zu umreißen, deren Blut und Hirn voll jugendlich pathetischer Gemeinplätze ist. Eine große Absicht und ein tiefes Grundtemperament, ein starkes Talent im letzten Detail, im sprachlichen Atom, aber dazwischen die Blässe absichtsvoller Sinnbildnerei. Die naive Hingabe an einen wirklichen, selbst sinnvollen Vorgang fehlt ihm

hier noch völlig. Ein verworrener Hintersinn quält den Leser auf jedem Blatt und raubt den Genuß. Statt bedeutungsreichen Lebens leblose Bedeutsamkeiten: ein sehr weit verbreitetes Genre bei unserm „dramatischen Nachwuchs". Für Duelberg spricht es immerhin, daß er aus dem Chaos krauser Allegorien die schönste sinnliche Erfindung hervorhob, indem er das Stück nach ihr nannte. Intellektuell nämlich ist der Titel nicht im mindesten zu rechtfertigen: zwanzig andre Motive scheinen gedanklich gleichwertig. Um so mehr beweist die Wahl des Titels etwas für den künstlerischen Instinkt Duelbergs. Den bezeugt nun noch mehr der sehr wesentliche Fortschritt, den das „Korallenkettlin" gegenüber dem ersten Stück darstellt. Ein Drama ist es freilich auch noch nicht, wohl aber eine Kette zum Teil sehr schön gerundeter Balladenbilder. Der dichterische Impetus führt nicht einen großen schicksalsvollen Kampf vom ersten bis zum letzten Wort in einheitlichem Zuge vor — er beschreibt von Akt zu Akt einen Kreis, der in schwerer Stimmung ein Schicksal umschließt. Dann setzt er ab und hebt von neuem an. Das erste und köstlichste Bild ist eine Ballade vom Mägdlein in der Dirnengasse. Eine mittelalterlich deutsche Stadt. Die Dirnengasse an einem Sommerabend. Bunte Laternen glimmen vor den Häusern. Die Dirnen kommen gegangen, den gelben Schandfleck auf den prächtigen Kleidern. In ihren Worten spielt Gemeines und Edles, nicht anders als bei andern. Sie gehen. Da kommt das Kätchen vom Schließenberg gelaufen. Ein harter, verbitterter Vater will das Kind zur Nonne machen; sie aber ist voll süßer, wilder, kaum bewußter Sinnlichkeit; sie entspringt; sie kommt in die Gasse gelaufen, die ihre ahnungslose Einfalt als eine Stätte heiterer Lust wähnt. Sie nimmt von der Flamingowirtin das Korallenkettlein einer eben gestorbenen Dirne zum Zeichen an: „Das Kettlein mit all den roten Kugeln, die wie Hunderte von Lippen sind, die meinen Hals küssen." Sie weiß nicht, was sie tut. Als der erste, ein alter, reicher Lüstling, nach ihrem Leib greift, erhebt sich in wahnsinnigem Schreck ihr starkes, sehnsuchtreines Magdtum. Sie stößt ihn nieder. Man greift sie. Nun muß sie „sterben, eh mich einer geküßt, und sterben — eh ich einen lieb gehabt". Dies ist die wunderschön gedichtete Ballade aus Duelbergs erstem Akt. Im zweiten erscheint dann plötzlich ein siegreicher Prinz Aldowyn in der Stadt, sieht ein Bild des Kätchens und verlangt ihr Leben für sich, indem er den Ratsherren sehr lange und sehr heftige Reden über ethische Kultur und erotische Sittlichkeit hält. Hier beginnt bereits in der verworrenen und abstrakt debattierenden Abwicklung der wenig tiefen Idee die dramatische Schwäche des Stücks fühlbar zu werden. Aber auch dieser Akt hat noch seine große Balladenschönheit: „Der Prinz als Henker". Denn im roten Mantel kommt Aldowyn zu Kätchen, als wollte er sie zur Richtstatt führen; dann wirft er ihn ab und steht da im Kleid von weißer Seide. So bietet er ihr die Krone der Welt. Aber Kätchens Mut ist erdrückt von der Last ihrer unschuldigen Schuld, und sie willigt ein, die Seine zu werden, unter der Bedingung — daß er sie am achten Tag mit dem Richtschwert töte. Im Henkerskleid kam er; nun soll sein

Spiel ernst sein. „Die Sonne muß scheinen an dem Tag, so scheinen, daß aller Augen geblendet werden. Und du wirst dein Schwert schwingen und es niederfallen lassen auf meinen Hals. Und wirst meinen weißen Hals zerschneiden mit deinem reinen Schwert, Prinz Aldowyn!" Das ist die zweite Ballade. Noch schön, aber der ersten an Einfachheit und künstlerischer Reinheit nicht mehr gleich. Mehr noch mißlingt die dritte, die sich über zwei Akte verteilt: „Der Prinz und der Priester". Die beiden schließen nämlich eine Wette um die Seele des Kätchen, das nun doch wieder zum Leben verlangt. Aber es entzieht sich ihnen beiden und geht schließlich zwischen ihnen hindurch freiwillig in den Tod. Diese Ballade enthält wohl noch Einzelschönheiten. Das Ganze aber ist völlig verzettelt in dem Wirrwarr zu vieler Motive und Tendenzen, in ein schwindliges Spiel im Spiel, mit dem Prinz wie Priester täuschend das Kätchen erproben wollen. Dieser letzte Doppelakt, der sehr an Greiners „Liebeskönig" erinnert, an dramatischer Klarheit aber noch unter ihm steht, enthüllt dann vor allem die Schwächen Duelbergs, seinen geistigen Dilettantismus, der, statt einem großen Willen hart und klar zu folgen, in einem Meer stimmungsvoller Einfälle plätschert. In diesem letzten Teil wird die undramatische (weil innerlich unverbundene), aber schöne (weil in jedem Teil abgerundete) Balladenkette das „Korallenkettlin" einfach ein „schlechtes Stück". Dabei bleibt das Talent des Dichters groß und unbezweifelbar. Die Gestalten wachsen, namentlich in Nebenfiguren, zu ganz anderm individuellen Leben an als im „König Schrei", und die Sprache ist trotz vielen abstrakten Entgleisungen reich an den zauberischen Sinnlichkeiten der Kunst. Nach Kätchens Tat nimmt sich ihr Vater das Leben. Der Bürgermeister berichtet das so: „Weißt du, daß dein Vater, als die Nachricht von deiner Tat durch die Stadt rannte, daß dein Vater sich in der Werkstatt einschloß, den Nagel in die Wand hämmerte, den Strick sich um den Hals band und dann den Schemel mit den Füßen fortstieß." Ein Schriftsteller würde sagen: „Dein Vater erhängte sich." Daß Duelberg das so sagt, macht ihn zum Dichter.

Wenn ein Autor von solchem Talent nur Typus der Oberschicht des dilettierenden Publikums wäre, von der sich ab und zu einer, wie hier etwa Duelberg, zu der auf höherm Niveau schaffenden Zahl der Künstler erhebt, so stünde es gut um unsre Dramatik. Daß man Duelberg als das beinah einzige neue Talent der letzten Zeit, ja fast noch als den Könner, den relativen Künstler unter viel ärgern Dilettanten begrüßen muß: das zeigt, wie schlecht es um unsre Produktion steht! Was unsrer Generation so sehr fehlt, was ihr die Größe nimmt, das ist der Mangel geistiger Leidenschaft. Sie ist kalt in ihren tiefklaren Gedanken — sie ist wirr und oberflächlich in ihren heißen Sinnlichkeiten. Wenn einer kommt, der um den Kern des Lebens, das Wesen der Gottheit, das Rätsel des Sittlichen — wie ihr es nennen wollt — mit so wilder Inbrunst ringt, daß er hierfür mit all den lebenschaffenden Sinnlichkeiten gerüstet wird, die die Besten von heute bloß für ihre erotischen Problemchen aufbringen, dann wird ein

großer Schicksalskampf klar und voll gestaltet werden. Dann werden wir ein Drama haben. Solange nur dogmenkühle Theoretiker oder augenblicksheiße Sensualisten Stücke schreiben, wird das Gepräge unsrer dramatischen Produktion bleiben: Talentvoll und schlecht.

Trolls Sterbelied / von Friedrich Kayßler

Ich fiel als Kind in den Gletscherspalt,
da kam eine Elbin und säugte mich alt.

Sie schenkte mir Mantel und Kappe und Kron,
da ward ich ein Elbenköniginsohn.

Als Elbensohn ging ich an Meeres Strand,
allwo eine herrliche Riesin mich fand.

Die schleppte mich mit auf ihr steinern Schloß,
da ward ich aus Liebe ihr Ehegenoß.

Ich aß wohl täglich an sieben Laib Brot,
da ward ich ein Riese und schlug sie tot.

Da hieb ich das steinern Schloß in drei Stücken
und lud mir eines davon auf den Rücken.

Sechs Tage lang trug ich den steinernen Berg,
da ward ich am siebenten Abend ein Zwerg.

Da wollt ich ersaufen im Bergstrom wild,
da sah ich im Wasser mein eigenes Bild.

Da lachte ich hundert Tage wie toll,
da ward ich am hunderteinsten ein Troll.

Der Tod ist kurz — das Leben ist lang.
Dies ist eines Trollen Sterbegesang.



Klassisches



as Spieljahr hat seine Höhe überschritten. Man hat in der ersten Hälfte des Winters fast allenthalben emsig gearbeitet. Fünfzehn große berliner Theater haben sechsunddreißig neue Stücke eingeführt und sechsundzwanzig alte Stücke aufgefrischt. Eine Unsumme, wo nicht von Talent, so doch von Fleiß ist verbraucht, ist verschwendet worden. Nutzlose Plage, Müh ohne Zweck; aus Pappe back ich kein Schwert. Was bleibt, wenn man die Dichterstimmen nicht zählt, sondern wägt? Was wird auch nur in die zweite Hälfte des Winters hinüberklingen? „Gespenster" und „Frühlings Erwachen". Dramen vom Anfang der achtziger und vom Anfang der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Was heute gedichtet ist, kann mit Ach und Krach dreimal gegeben werden. Was gestern gedichtet ist, wirkt; wirkt tief, stark und breit. Es ist nur zu begreiflich, daß die Vergangenheit wieder mehr und mehr bevorzugt wird. Wo die Produktion verdorrt, blüht die Reproduktion auf. Von den drei Jahrzehnten des Deutschen Theaters war das erste notgedrungen klassisch, weil die deutschen Dramatiker der achtziger Jahre Lindau und Blumenthal hießen und der große Norweger noch nicht verstanden wurde; war das zweite mit Begeisterung modern, weil Ibsen zusehends um sich griff und Hauptmann und Schnitzler reiften; wird das dritte wieder notgedrungen klassisch werden, wofern die Beherrscher der neunziger Jahre nicht eine neue Jugend erleben und der Nachwuchs nicht bühnenfähiger wird, als er sich bis jetzt erwiesen hat. „Liebeskönig" und „Ritter Blaubart": vestigia terrent. Es lebe Shakespeare, es lebe Goethe! Bereiten wir „Romeo und Julia" vor, und versuchen wirs vorher mit den „Geschwistern" und, zum zweiten Mal, mit den „Mitschuldigen". Auferstehung des L'Arrongeschen Repertoirs. Aber der langjährige Schlaf hat ihm mehr geschadet als genützt. Es ist erschrecklich abgemagert. Der Bericht des Deutschen Theaters über das Spieljahr 1886/87 verzeichnet an dreihundert Abenden siebenundvierzig verschiedene Dramen. Anno 1906/7 werden wir nicht viel über siebzehn zählen. Das wäre kaum entscheidend. Der Verfall des Fleisches brauchte die Knochen nicht angegriffen zu haben; die Kräfte könnten gleich groß geblieben oder gar gewachsen sein. Dem ist nun leider nicht so. L'Arronge bewältigte mühelos „Othello", „Lear", „Richard den Dritten", „Hamlet", „Macbeth"; den ganzen Goethe und den halben Schiller; Lessing, Kleist und Grillparzer. Reinhardt durfte an alles das nicht denken: nicht an den höchsten Shakespeare; nicht an „Faust" und „Götz", noch an „Don Carlos" und „Fiesko"; nicht an „Nathan", die „Hermannsschlacht" und die „Jüdin von Toledo". Das wird keineswegs festgestellt, um mit dem Alten den Jüngeren zu erschlagen. Dem Jüngeren soll nicht geschadet,

sondern genützt werden. Er wird es solange hören müssen, daß sein Ensemble zu schwach ist, bis es für seine beiden Bühnen stark genug ist. Wenn er nicht das Glück oder die besondere Fähigkeit hat, neue Dramatiker oder auch nur neue Dramen von Wert zu finden, so möge er immerhin auf alte und älteste zurückgreifen. Aber er möge sich sagen, daß gerade hier unsre Ansprüche an die Darstellung durch Mustervorstellungen verwöhnt sind, daß es ohne große Schauspielkunst keine große Theaterkunst gibt, und daß es auf die Dauer nicht angeht, abwechselnd eine von den beiden gleich maßgebenden Bühnen um der andern willen zu vernachlässigen. Um in den Kammerspielen einen Feiertag der Kunst zu genießen, wie ihn die Besetzung des „Friedensfestes" verheißt, müssen wir uns im Deutschen Theater durch einen Fasttag der Kunst kasteien, wie ihn die Aufführung der beiden Goetheschen Dramen darstellt. Mit dem „Friedensfest" ging numerisch, sozusagen, keine andre neue Vorstellung zusammen als diese. Sie hat nämlich nicht mehr als fünf Schauspieler nötig. Deren Qualität darf aber nicht so gering sein wie ihre Quantität. Wenn Reinhardt für Hauptmanns Wilhelm und Goethes Wilhelm nur einen Darsteller hat und beide Gestalten zugleich gespielt sehen will, so hat er entweder zu viel Theater oder zu wenig Schauspieler von Belang. Das Kammerspielhaus wird niemand mehr missen wollen. Es bleibt also nichts übrig, als die belangvollen Schauspieler des Ensembles zu vermehren. Im Verein der Bühnenkünste ist ja keine so wichtig wie die Schauspielkunst. Sie kann für alle andern aufkommen. Aber alle andern zusammen können sie nicht ersetzen. Die letzten drei berliner Theatervorstellungen haben es wieder einmal bewiesen.

Die „Geschwister" in Blumenthals Lessing-Theater. Ein konventioneller Raum, in dem sich hundert Szenen abgespielt haben. Wilhelm ist noch poesieloser, Fabrice noch steifer als bei Reinhardt. Der eine will sich gerade dem andern entdecken — da kommt Marianne. Eine Frau von fünfundfünfzig Jahren. Sie ist unförmig beleibt, watschelt und hat sich weder die Runzeln noch die Tränensäcke weggeschminkt. Aber sie heißt Hedwig Niemann. Sie öffnet den Mund, und es geschieht ein Wunder. In dieser Stimme ist ewige Jugend und ein Meer von Seele. Sie lacht und weint, daß wir jauchzen und schluchzen. Marianne ist sechzehnjährig, und Goethe lebt. . . Fräulein Höflich tritt in ein Zimmer, das ein Maler für diesen einen Akt historisch treu gestellt, mit zeitechten Möbeln, Supraporten und Silhouetten geschmückt hat; ein Zimmer, in dem Marianne geschaltet haben könnte. Fräulein Höflich sieht aus, wie Marianne ausgesehen haben könnte. Sie hat Christel an der Hand und beeilt sich, die Kehrseite des Knaben dem Publikum zuzudrehen. Es wiehert. Ists etwa kein herrlicher Witz, daß sich das Hemdzipfelchen durch ein Spältchen des Höschens hervorgezwängt hat?

Ich bin wohl übertrieben empfindlich, aber für mich war mit diesem Hosenmätzchen die Stimmung der Goetheschen Dichtung gemordet. Ich folgte nur noch widerwillig und mißtrauisch einer Schauspielerin, die sich so wenig auf ihre Natur verläßt, daß sie solch einen Regieeinfall duldet und unterstützt. Infolgedessen hörte ich auch keine Natur und sah, so günstig alle äußeren Umstände waren, in keinem Augenblick Mariannen, sondern immer nur eine Schauspielerin, die ihrer Kühle die vorgeschriebenen Herzenstöne abzwang.

Danach begab es sich, daß die „Mitschuldigen" verpufften. Acht Monate zuvor waren sie durch einen arg mißratenen „Tartüff" erdrückt worden, hatten aber doch das Gefühl hinterlassen, daß sie nur mit einer ebenbürtigen Vorstellung verbunden zu werden brauchten, um wochenlang ein groß Publikum zu ergetzen. Diesmal versagten sie ganz durch sich selbst. Damals hatte die eingelegte Entkleidung Alcests am Schluß des zweiten Akts keinen Menschen verletzt. Diesmal verletzte sie fast alle. Die „Mitschuldigen" als Novität hätten damals einen vollständigen Erfolg, diesmal hätten sie einen Achtungsmißerfolg gehabt. Es bleibt mein ceterum censeo: ein einziger Schauspieler ist Herr über Leben und Tod eines Dramas. Damals hieß er Engels; diesmal heißt er Arnold. Wie von ungefähr erwuchs dem alten Engels, der weder ein denkender noch ein gebildeter Schauspieler ist, in dem neugiergeplagten Wirt eine Figur, von der man nicht wußte, ob man mehr ihre verblüffende Stilechtheit oder ihre menschliche Glaubhaftigkeit bewundern sollte. Sie erweckte mit ihrer drolligen Naivität und ihrem sprühenden Witz einen Sturm von Heiterkeit, der die Mitspieler mitriß und alle Bedenken wegfegte. Auf diesen seinen ursprünglichsten, saftigsten und großzügigsten Schauspieler hat Reinhardt verzichtet. Es war nicht wohl getan, wie sich jetzt wieder zeigt. Herr Arnold, ein ulkig-frecher Episodist, hat das Engelssche Menschenbild in den Pantalonetypus der alten Harlekinaden und Pickelheringsspäße zurückverwandelt und den Wirt ganz auf die unergiebige Komik von krächzenden Kehllauten und hüpfenden Bewegungen gestellt. Man kann anderthalb Stunden davor sitzen, ohne eine Miene zu verziehen. Alle Wechselwirkung, das anstachelnde Fluidum von Lachsalven bleibt aus. Die Mitspieler ermatten, weil sie nicht wirken, oder übertreiben, weil sie durchaus wirken wollen, und jeder geht verdrießlich aus dem Haus.

Im dritten Fall ist glücklicherweise die Gegenwart besser als die Vergangenheit. Der „Wallenstein" des Königlichen Schauspielhauses verspricht, nach langen Jahren der Verkümmerung, wieder eine Angelegenheit der Kunst zu werden. Nur hätte man gleich ganze Arbeit tun sollen. Es ist zu wenig, daß man ein paar Rollen erneuert, daß man die wichtigste glanzvoll erneuert hat. Auch die alten Mannen müßten zum Teil umlernen. Sei im Besitze, und du wohnst im Recht, ist nirgends so unwahr wie an einem

Hoftheater. Das „Lager“ ist schauspielerisch schmuddlig. Es wimmelt von Nuancen, die im Augenblick der Erfindung ihre künstlerische Berechtigung gehabt haben mögen, die aber längst versteinert sind. Sie werden erst verschwinden, wenn einmal einer mit jungem Auge vor dieses Gedicht treten und es einstudieren wird, als wäre es heute entstanden. Das ist ja das Geheimnis aller siegreichen Erneuerungen der Klassiker, von L'Arronges „Carlos“ bis Reinhardts „Minna“. Dann wäre es auch zu Ende mit dem schematischen Aufsageton, in dem vielfach die unwiderstehlichsten Schillerworte ihren Sinn, ihren Klang, ihre Farbe verlieren. Der geborene Erneuerer des ganzen großen „Wallenstein“ ist Reinhardt. Das Ensemble aber, in dem er einzig seine Arbeit mit Erfolg verrichten könnte, ist nicht in der Schumannstraße, sondern am Gendarmenmarkt heimisch. Es bleibt ein Jammer, daß der beste Regisseur nicht zu seinem Material, daß die stärksten Männerspieler nicht zu ihrem Beherrscher kommen sollen. Man sehe diese „Piccolomini“. Wenn ihnen der „Tod“ gefolgt ist, mag ausführlicher dargestellt werden, wie hier die Hauptelemente zu einer erschöpfenden Gesamtverkörperung gegeben sind, und wie das erreichbare Ziel doch in der Ferne liegen bleibt, weil „das Genie, ich meine: der Geist“ eines befeuernden Führers fehlt. Aber das Heer! Da ist eine dritte Garnitur von namenlosen Sprechern, mit denen das Deutsche Theater von heute Staat machen könnte. Da ist eine Fülle von zuverlässigsten Ensemblespielern, von denen einige anderswo im Mittelpunkt stehen würden: wie klug ist Herr Pohl, wie mannhaft Herr Kraußneck, wie einfach Herr Keßler, wie sicher Herr Patry, wie frisch Herr Staegemann, wie vornehm Herr Sommerstorff! Da ist der herrliche Vollmer. Da ist Matkowsky. Der hat jetzt eine Skizze seines Wallenstein so nachdrücklich hingeschleudert, daß man von dem ausgeführten Gemälde alles erhoffen darf. Eigentlich zu nachdrücklich. Er scheint in dem einen Akt der „Piccolomini“ schon alles das sagen zu wollen, wozu er im „Tod“ fünf reichlich lange Akte hat. Er kehrt das Gebieterische und das Visionäre des Mannes nicht nur hervor, sondern er unterstreicht es auch. Darin liegt eine Unterschätzung seiner selbst. Wenn er dasteht, ist er Gebieter; er braucht nicht „gebieterisch“ dazustehen. Wenn er leise spricht, klingt es geheimnisvoll; er braucht nicht „geheimnisvoll“ zu dämpfen und zu dehnen. Die Gestalt als Ganzes hat er schon jetzt. Vom Wirbel bis zur Zehe. Von der historischen Maske bis zum Gang. Vom derben Lagerton, der seinen Leuten gefällt, bis zur Mimik der Hände, deren Bewegungen unglaublich ausdrucksvoll sind: die rechte bedingungslos beherrschend, die linke verächtlich wegwerfend. Gegen Max und Thekla ist er nicht zu weich, gegen Questenberg nicht zu brutal. In Wahrheit ein Verein und eine Bildung, die auch als Wallenstein, wenn nicht alles trügt, nur die Erinnerung an Mitterwurzer zum Rivalen haben dürfte.

Organisation der deutsch-österreichischen Bühnenschriftsteller / von Fritz Telmann



In einer der letzten Sitzungen des engern Komitees, das die Gründung der „Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller" vorbereitet, erhob sich plötzlich einer unsrer verdienstvollsten Dramatiker und erklärte zu nicht geringem Erstaunen der übrigen in großer Erregtheit: er könne nicht mehr mittun, denn man berate da unter anderm über Tantiemenfragen, er stehe aber auf dem Standpunkt, der Dichter dürfe für seine Werke keine Bezahlung annehmen, solle lieber hungern, bis der Staat auf die einzig vernünftige Idee gekommen sei, alle Dichter mit Gehältern zu versorgen. Sprachs, nahm seinen Hut und ging. Und in einer andern Sitzung dieses Komitees machte ein andrer vielgenannter österreichischer Bühnenschriftsteller alles Ernstes den Vorschlag, mit der Generalvertretung der zu gründenden Standesorganisation jenen Agenten zu betrauen, dessen Geschäftsführung in erster Linie Anstoß zu der Neugründung gegeben hat. Ich habe diese beiden Kuriosa angeführt, um zu zeigen, mit wieviel Hemmnissen, auch innerer Natur, der Organisationsgedanke zu kämpfen hat, und um es begreiflich zu machen, daß mehr als Halbjahrsfrist nach der ersten, unter Karl Schönherrs Vorsitz abgehaltenen Versammlung und der Wahl des engern Komitees verstreichen mußte, bis die Beratungen über das Statut der „Genossenschaft deutsch-österreichischer Bühnenschriftsteller" beendigt waren. Nun liegen die Satzungen — ein schmales Heftchen, von Max Burckhard revidiert — vor: sehr wenig, wenn man erwägt, wie weit es vom Statut zur lebensfähigen Gründung ist; sehr viel, wenn man bedenkt, daß zum ersten Mal die österreichischen Dramatiker jeder Farbe und Partei sich zu gemeinsamer Aktion geeinigt haben, daß, wie auch die Gründung ausfallen möge, diese Statuten ihr die Marschlinie angeben werden, und daß für unsre Kollegen im Reich damit ein Weg gewiesen ist, auf dem sie uns wohl bald folgen werden.

Bevor ich aber daran gehe, die Hauptbestimmungen des Statuts darzulegen, möchte ich zunächst zwei Irrtümer berichtigen, die in Wien, wahrscheinlich auch in Deutschland, im Schwange sind. Man glaubt vielfach, daß wir die Agenten überhaupt abschaffen wollen, und ich kann mir wohl vorstellen, daß die berufsmäßigen Verleger von Bühnenwerken, aber auch manche Autoren, die durch Bande des Vertrauens oder des Geldes an ihre Agenten gefesselt sind, aus diesem Grunde der geplanten Gründung mit sehr gemischten Gefühlen entgegensehen. Dem ist nun nicht so. Wir betrachten es natürlich als Ideal, daß die österreichischen Autoren ihre Werke ausschließlich durch die Genossenschaft vertreiben lassen, und wir werden einen eigenen Bühnenvertrieb organisieren. Wir verwehren es aber keinem unsrer Mitglieder, sich für den Vertrieb eines Agenten zu bedienen. Wir erlegen für diesen

Fall dem Mitglied nur in seinem Interesse und im Interesse der Gesamtheit gewisse Verpflichtungen hinsichtlich der gemeinsamen Vertragsformulare auf und reservieren das Inkasso, dessen Handhabung durch die Agenten zu den lautesten Klagen Anlaß gab, ausschließlich der Genossenschaft. Es sind ferner wiederholt in den öffentlichen und geschlossenen Versammlungen der österreichischen Bühnenschriftsteller die Worte „Trust" und „Boykott" gefallen. Ich habe das aus mehrfachen Gründen bedauert. Vor allem deshalb, weil ich glaube, daß man von einem „Trust" oder „Boykott" nicht sprechen soll, bevor man ihn nicht wirklich durchführen kann. Ferner, weil durch solche Worte der neuen Gründung der Charakter einer Organisation, die à tout prix „kämpfen" will, aufgedrückt und der Anschein erweckt wird, daß wir leichthin zu jenen schärfsten Mitteln des wirtschaftlichen Kampfes greifen wollen, deren Anwendung auf andern Gebieten wir so oft im sozialen Interesse unsrer Volksgenossen bekämpfen müssen. Nun haben wir zwar in unsern Statuten eine Bestimmung, daß unsre Mitglieder nur mit solchen Bühnen Verträge abschließen dürfen, „die nicht ausdrücklich von dem Geschäftsverkehr mit der Genossenschaft ausgeschlossen sind". Es ist aber selbstverständlich, daß wir zur Maßregel der Ausschließung einer Bühne nur im äußersten Notfall, wenn alle friedlichen Unterhandlungen vergebens waren, und wenn wirklich vitale Interessen der Dramatiker auf dem Spiele stehen, schreiten werden. Notabene natürlich auch nur dann, wenn wir uns mächtig genug fühlen, diese „Ausschließung" zu einer für jene Bühne empfindlichen Maßregel zu gestalten.

Die neue Organisation tritt als Genossenschaft mit beschränkter Haftung ins Leben. Sie hat ihren Sitz in Wien, ist aber berechtigt, in allen Orten, wo ihr dies zweckmäßig erscheint, Vertretungen zu bestellen (§ 2 der Statuten). Wir denken zunächst an Zweigvereine in Prag, Brünn und Graz. Zur Aufnahme ist der Nachweis erforderlich, daß „ein vom Aufnahmswerber allein oder in Gemeinschaft mit einem andern in deutscher Sprache verfaßtes oder in die deutsche Sprache übersetztes Bühnenwerk auf einer stehenden österreichischen öffentlichen Bühne zur öffentlichen Aufführung gelangt oder kontraktlich zu einer derartigen Aufführung an einer Bühne der vorbezeichneten Art angenommen ist" (§ 4). Danach wären also Buchdramatiker von der Erlangung der Mitgliedschaft ausgeschlossen. Von einem Nachweis moralischer Qualitäten beschloß man nach eingehender Debatte abzusehen. Ebenso vom Nachweis der künstlerischen Qualifikation. Es kann jedes unsrer Mitglieder so gute oder so schlechte Stücke schreiben, wie es will. Als Zweck des Unternehmens wird (§ 7) bezeichnet: der Schutz der Mitglieder gegenüber allen denjenigen, welche ihre literarischen Werke zum Vortrag oder zur Aufführung bringen oder welche solche Vorträge oder Aufführungen veranstalten; insbesondere auch der Bühnenvertrieb; ferner die gerichtliche Wahrnehmung der Urheberrechte, insbesondere die Einhebung der Honorare und Tantiemen. Zu dem zweiten Punkt: Wahrnehmung der Urheberrechte, wäre zu bemerken, daß die Gesellschaft ex offo im Interesse

des einzelnen Mitglieds und der Gesamtheit Prozesse anzustrengen sich vorbehält, was für den Fall von Wichtigkeit ist, daß ein Autor das Odium scheut, selbst einen Prozeß mit einer bestimmten Direktion oder einem bestimmten Agenten zu führen. Als weitere Zwecke nennt § 7 Errichtung eines Pensions- und Unterstützungsfonds für die Mitglieder (es soll nicht wieder vorkommen, daß für einen österreichischen Dramatiker öffentlich gesammelt wird) und für deren Witwen und Waisen. Endlich wird als Zweck noch die Förderung der Mitglieder in Fragen von allgemeiner, nicht persönlicher Bedeutung angegeben (hierher wäre etwa eine Initiative in der Zensurfrage zu rechnen). Zu den Betriebsmitteln zählt § 8 die mit zehn Kronen festgesetzte Eintrittsgebühr und die Einzahlungen zum Geschäftsanteilfonds. Jedes Mitglied hat mindestens einen Geschäftsanteil zu hundert Kronen zu zeichnen, doch kann dieser Betrag nach und nach, wie bei der pariser Société, von den eingehenden Tantiemen abgezogen werden. § 13 statuiert unter anderm, daß die Mitglieder des Vorstandes Präsenzgelder erhalten, deren Höhe von der Generalversammlung bestimmt wird. Jedes Mitglied überträgt der Genossenschaft das Recht, die Tantiemen für seine bei der Genossenschaft angemeldeten Werke einzuheben (§ 14). Von den Bruttoeingängen werden fünf Prozent für die gesamten Regie- und Verwaltungsspesen abgezogen; der Rest wird dem bezugsberechtigten Mitglied vierteljährlich ausbezahlt. Der Vorstand ist berechtigt, nach eigenem Ermessen Vorschüsse auf Honorarbeträge den Mitgliedern zu gewähren. § 22 bestimmt, daß Mitglieder der Genossenschaft, die Direktoren oder Angestellte einer Bühne sind, nicht in den Vorstand wählbar sind, eine im Interesse der Unabhängigkeit der Organisation notwendige Maßregel. § 27 sichert jedem Mitglied unentgeltlich Rechtshilfe zu. § 30 statuiert als Korrelat des Rechtes der Gesellschaft, die Tantiemen einzuheben, eine Anmeldepflicht hinsichtlich der neuen dramatischen Werke. „Jedes Mitglied muß jedes von ihm verfaßte oder übersetzte Werk vor dessen Veröffentlichung bei der Genossenschaft behufs Registrierung anmelden und der Anmeldung zwei Exemplare des Werks beilegen.“ „Die Genossenschaft übernimmt den Bühnenvertrieb aller bei ihr registrierten Werke in Österreich, dem Deutschen Reich und jenen Ländern, auf die der Vorstand den Betrieb auszudehnen beschließt, falls ihn sich ein Mitglied nicht in einer formellen Erklärung im allgemeinen oder für ein bestimmtes Land oder ein bestimmtes Werk vorbehalten hat“ (§ 31). Selbstverständlich kann nach Abgabe einer solchen Erklärung sich das Mitglied auch irgend eines Mittelsmannes (Agenten) bedienen und ihn nach seinem Ermessen für seine Mühewaltung entlohnen. Doch muß der Vertrag des Mitglieds mit der Bühne auch in diesem Fall nach dem von der Genossenschaft genehmigten Vertragsformular ausgearbeitet sein und darf, wie bereits oben erwähnt, nur mit jenen Bühnen abgeschlossen werden, die „nicht vom Geschäftsverkehr mit der Genossenschaft ausgeschlossen worden sind“. Auf die Übertretung dieser beiden Bestimmungen sind Geldstrafen von zweihundert bis dreitausend Kronen festgesetzt.

Wie wird sich nun in Zukunft das Verhältnis des Dramatikers zu den Bühnen gestalten? Jedes Mitglied, das ein Bühnenwerk vollendet hat, wird es bei der Genossenschaft anmelden. Gleichzeitig die Erklärung abgeben, ob es den Vertrieb durch die Genossenschaft oder Eigenvertrieb (Vertrieb durch einen Agenten) wünscht. Die Genossenschaft nimmt das Werk in ihre an alle Direktionen zu versendenden Listen auf, sorgt im ersten Fall für die Versendung des Werks an die Bühnen und nach Kräften für eine Annahme unter möglichst günstigen Bedingungen. Im zweiten Fall wird diese Arbeit, so wie jetzt, durch den Agenten besorgt, nur mit dem Unterschied, daß die Mitglieder, bevor sie die „Korsarenbriefe" der Agenten unterschreiben, diese erst den rechtskundigen Organen der Genossenschaft vorlegen werden. Die Direktionen senden in allen Fällen, wo es sich um bei der Genossenschaft registrierte Werke handelt, die Verrechnung über die Tantiemen an die Genossenschaft, die dann die Auszahlung besorgt. So erscheint der Agent vollkommen aus der Geldgebahrung ausgeschaltet. War er früher Herr des Kunstwerks und damit oft Herr über den Künstler, so wird er jetzt das sein, was er immer hätte sein sollen: ein Mittler zwischen Autor und Direktion, dem jede Möglichkeit der Übervorteilung des Autors genommen ist.

Welches werden nun die nächsten Aufgaben der Genossenschaft sein? Zunächst wird das Formular für die Verträge zwischen Autoren und Direktionen ausgearbeitet werden. Es wird ferner das Gebiet des Theaterrechts, soweit das Interesse der Autoren in Betracht kommt (insbesondere das Zensur- und Konzessionswesen) studiert, und es wird mit Reformvorschlägen an die gesetzgebenden Körperschaften herangetreten werden. Die literarischen Preisgerichte müssen in dem Sinne reformiert werden, daßüberall, wo über dramatische Werke entschieden wird, ein Fachmann (dramatischer Schriftsteller) Sitz und Stimme hat. Die Genossenschaft wird weiter an die Generalintendanz der wiener Hoftheater herantreten und verlangen, daß dem unwürdigen Vorgehen des Burgtheaters, das prinzipiell keine Verträge mit Autoren schließt, ein Ende gemacht werde. Es wird auch dagegen eingeschritten werden, daß Theater, die ihre Einnahmen zur Hälfte aus Freikartengebühren beziehen, diese Einnahmen bei der Berechnung der Tantiemenquote für den Autor nicht in Anschlag bringen, und andres mehr. Wie man sieht, ein reiches Feld der Tätigkeit. Wie fruchtbar sich diese gestalten wird, das hängt in erster Linie von dem Ernst, dem Eifer und der Begabung der literarischen Köpfe des zu gründenden Unternehmens ab. Soweit ich die in Betracht kommenden Persönlichkeiten kenne, wird es in keiner Hinsicht fehlen. Wie sie aber auch werden mag, die neue Genossenschaft, eins ist sicher: sie wird werden. Uns deutsch-österreichische Dramatiker zwingt die eiserne Not der Zeit, die Rücksicht auf die Erhaltung unsrer Persönlichkeit, die Sorge um das Wohl unsrer Kinder, die Bedachtnahme auf die Würde unsrer Schaubühne. Lasset uns aus Sklaven der Agenten, der Direktoren, der Presse und des Publikums materiell und moralisch freie Menschen werden, und ihr sollt sehen, was ihr für eine Bühne haben werdet!

Max Burckhard/ von Willi Handl

Schriftsteller sind in Wien nur selten populär, Juristen noch seltener, Hofräte am seltensten. Populär sind Schauspieler. Und wenn sonst einer im Gefühl der hiesigen Menschen ein bestimmtes und dauerndes Bild von sich aufzurichten vermochte, so ist zu vermuten, daß ihm dabei Züge seines Wesens geholfen haben, die auch beim Schauspieler den starken, unabweisbaren Eindruck erwirken. Das kann auf zweierlei Art geschehen, wie es eben zweierlei Schauspielerei gibt. Der eine „macht" etwas und macht es sehr gut, macht es fortwährend und macht es so zu seiner zweiten Natur, hinter der man die erste, wahre kaum mehr vermutet. Man weiß von ihm, sein Wesen ist nun einmal in diesen gut bekannten Formen spurlos versteckt; er selbst mag sehr unverläßlich sein, aber auf das, was er spielen wird, kann man sich immer verlassen. Der andre aber ist etwas und ist es vehement und rücksichtslos, und ist es zuletzt so bewußt, daß er es ganz und gar verschmäht, auch zum flüchtigen Schein, auch zur notwendigen Täuschung nur etwas Fremdes in die Form hineinzunehmen, die er als seine gültige und gute erkannt hat. Dieser muß freilich, wenn er die Menge überzeugen will, in irgend etwas Äußerlichem mit ihr verwandt sein; oder sie muß es wenigstens glauben können. Vom Hofrat Burckhard, der zu dieser zweiten Art gehört, glaubt sie also, er sei „fesch" und damit wirke er so sehr; es ist in allen Witzblättern zu lesen, auch in den unfreiwilligen.

Fesch sein heißt aber, auf eine gefällige Art ordinär und leichtsinnig sein; heißt, Kultur und Bildung verachten, kein Ziel haben, sich gehen lassen, an Ernst und Arbeit nicht glauben; heißt, leicht und schnell und ohne Inhalt leben. Keine Spur davon ist in Max Eugen Burckhard. Er hat, seitdem wir ihn kennen, immer einen Zylinder mit flachem Rand getragen, das ist wahr; er ist ein wohlgebauter, blonder Mann mit einem heitern Gesicht, das ist wahr; er geht schnell, arbeitet schnell, spricht schnell und ohne pathetischen Ton; man hat ihn niemals deklamieren hören, niemals weinen oder in schwerer Entrüstung ausbrechen sehen, oft aber lachen, viel öfter noch lächeln; ja, er soll sogar lächelnd und pfeifend, die Hände in den Taschen, wichtige Amtsgeschäfte erledigt haben. Das alles ist wahr. Und das alles kann auch ungefähr so von den gewissen feschen Menschen in Wien gesagt werden; es ist ihr Merkmal und ihr Stolz. So nahm man den Hoftheaterdirektor Doktor Burckhard — denn da erschien er zum ersten Mal als öffentliche Person — für einen von den Feschen und hatte ihn lieb. Man freute sich, wenn er gelobt wurde, und freute sich noch mehr, wenn er beschimpft wurde; denn man hatte ihn lieb. Er konnte später Dramatiker und Journalist werden, was sonst die Beliebtheit empfindlich schädigt, er konnte Richter werden, was sie gewöhnlich tötet, und sogar Hofrat, was ihr endgültiges Begräbnis zu sein pflegt; ihn hatte man immer noch lieb. Und

wenn sich die Leute fragen, warum sie diesen Mann, der doch Schriftsteller, Jurist und Hofrat ist, trotz alledem in ihrem Herzen haben und halten, so wissen sie keine Antwort, als: Weil er halt so ein fescher Kerl ist.

Kindlicher Irrtum. Weil er nach wiener Art fesch zu sein nur scheint, es aber dennoch absolut nicht ist, gerade darum kann sein Bild und sein Name bei uns bestehen. Sonst wäre er, was er auch aus der Zeitung, vom Stuhle des Richters, von der Bühne her den Leuten gesagt haben mag, längst in Gleichgültigkeit, wenn nicht in Vergessenheit gesunken. Denn der „fesche Mensch" ist, wie dies seine Natur bedingt, nur eine Form. Diese muß rasch und angenehm auffallen, wenn sie an einem weithin sichtbaren Punkt erscheint, wohin sich das allgemeine Interesse gerne spannt, wo die lauten Meinungen der Öffentlichkeit einen billigen und gefahrlosen Platz haben, sich auszuturnen; bei einem Theaterdirektor zum Beispiel. An stillern, weniger ausgesetzten Stellen wird sie, ein allzu bekannter Typus, diskret verschwinden. Der Zufall dieser Form hat es vermocht, daß der Direktor Burckhard, gleich als er kam, von den Wienern bemerkt und willig angenommen worden ist. Aber womit er jetzt noch auf uns alle wirkt, muß mehr sein als diese Form. Es ist Persönlichkeit. Ein starker Geist, der auf eigenen Wegen denkt, eine herzliche Liebe zur Natur und zum Natürlichen, ein unverrückbares sittliches Gefühl strömen da, aus den Tiefen eines nie beruhigten, aber furchtlosen und seiner selbst frohen Temperaments, zu einer besondern Einheit von kräftigster Prägnanz zusammen. Und die Sprache seines Geistes erscheint uns allen hörenswert, seine Liebe zur Natur liebenswert, sein sittliches Gefühl glaubenswert, weil sein Temperament bewundernswert ist. Es scheint darin ganz österreichisch zu sein, daß es sich leicht und ohne häßlichen Lärm bewegt; aber darin ist es wieder ganz gegen die hiesige Art, daß es nicht abspringt und nicht aussetzt, sich nicht plötzlich wendet, sondern stetig in seiner Richtung treibt und weiter treibt und seine Ziele will. Das hat ihn frisch und munter und unversehrt gehalten in dem gefährlichen Mancherlei seelenschlachtender Berufe, durch die er gegangen ist: Juristerei, Theatermacherei und Zeitungsschreiberei. Das ordnet ihm die überreichen, für einen wiener Schriftsteller und Hofrat ganz beispiellosen Schätze seines Wissens, organisiert sie zum hilfreichen Werkzeug, spielt ihm schlagfertig das Material in die Hand, das seine Zwecke brauchen.

Diese Zwecke gehen immer irgendwie die Menschheit an. Zu ihr drängt ihn sein Temperament unweigerlich hin, so sehr ihn auch sein Geist von ihr geschieden hat. Er kann nicht los. Sein Leben verläuft unsozial, in Verachtung der Gesellschaft; aber seine Arbeit ist doch immer zur Allgemeinheit hin gerichtet, mit dem Willen, zu helfen, zu klären, zu bessern. Beides aus demselben einfachen Grunde: Die Gesellschaft, in der wir leben, kommt ihm ganz schlecht und unmöglich vor. Darum flieht er sie ungeduldig; aber darum sucht er sie ebenso ungeduldig wieder, um es ihr wenigstens zu sagen. Darum hat er Ämter und Stellen von sich abgetan und lebt monatelang einsam, beinahe verschanzt, in seinem Haus am See; darum

schreibt er aber auch kaum einen Satz, der nicht irgendwie darauf aus wäre, einer Allgemeinheit anklagend oder beschützend beizustehen, Richtiges zu raten, Gutes zu tun. Er hat gezeigt, wie unsinnige und quälerische Gesetze abzuändern, wie fehlende neu zu erschaffen wären. Er hat an unmenschlich würgenden Paragraphen rütteln geholfen. Seine große juristische Autorität hat er oft und oft Bedrückten, die zu ihm kamen, wie ein wertvolles Geschenk mitgegeben. Menschen gegen Satzungen zu schützen, dazu treibt es ihn immer; auch gegen Satzungen, die nirgends aufgezeichnet stehen. Sein Herz ist sogar mit den armen Hofräten (und den andern Menschen), denen in der unbarmherzigen Mühle ihres Amtes der Charakter langsam abgeschliffen wird; es ist — in seinem letzten Roman, dem prachtvollen „Gottfried Wunderlich" — mit den armen Convict-Studenten, die von allerlei geschriebenen und ungeschriebenen Statuten an ihrer besten Lebensfreude bedroht werden. Es ist mit allen, die irgendwie unter verrosteten Normen leiden. In die Verschränkungen und Verkittungen sinnlos einengender Vorschriften dringt er mit einer unerbittlichen Logik, der seine Leidenschaft die beste Schärfe gibt. Zur Menschlichkeit und zur Natur! ruft seine Losung. Dieser Hofrat, so menschenflüchtig und gesellschaftsmüd, ist dennoch ständig auf Erhöhung und Befreiung von uns allen bedacht, ein unnachgiebiger Revolutionär.

Sein Geheimnis ist, daß er sich nicht fürchtet. Wenn man nur besser wüßte, wie viel damit allein bei uns auszurichten ist, wir hätten vermutlich das Leben, das wir hier brauchen und das wir in brennenden Schmerzen vergebens ersehnen. So aber bestaunen sie den Furchtlosen als eine unbegreifliche Kuriosität. Und gewohnt, von jedem, der auffällt, zu glauben, daß er nur auffallen wollte, rechnen sie ihm seinen Mut als geglückte Schauspielerei an und sind niedrig genug, auch da noch die fesche Pose zu beklatschen. Diese Unverständigen wissen nichts von dem innern Wert und den Bedeutsamkeiten der Form. Denn der psychische Untergrund, sozusagen die bewegte Substanz seines Mutes, ist sein Temperament; die Form aber, jeder Pose fremd und feind, ist reine Sachlichkeit und Logik. In seinen Schriften wird sich kaum ein Wort finden, das nur um des Wortes willen gesagt wäre. Seine Unerschrockenheit geht, wenn es nottut, auch gegen die Schönheit der Sprache; sie stellt den Gedanken unbedingt voran, läßt das Satzgefüge achtlos hinterherlaufen, und wenn es darüber den Atem verliert. Er ist kein Stilist. Er besitzt die leidenschaftliche Gescheitheit, die sich, viel zu ungeduldig, von der Sorge um Klang und Stellung der Worte nicht aufhalten läßt. Für Gehirne schreibt er, nicht für Ohren. So hat er der Sprache und ihrer Entwicklung nur wenig zu geben. Und dort, wo sein Urteil künstlerische Gebilde von eminent sprachlicher Gewalt zu treffen hat, schlägt es auch öfters fehl. In rein literarischen Dingen ist er ein mittelmäßiger Kritiker. Sein Spruch über die „nach Kommißknopf stinkende Luft" im „Prinzen von Homburg" ist berüchtigt; und andre, weniger unsterbliche, waren nicht weniger erschreckend. Worauf er prüfend sieht, das ist die Ordnung der Welt, nicht die Natur des Einzelnen; diese sei, wie sie will,

sofern sie keinen Nächsten stört oder gar unterdrückt. Wie die Menschen miteinander und nebeneinander leben können, nicht wie jeder für sich ist, das geht den Schriftsteller Burckhard an. So ist es klar, daß seine ungenierte Art des verständigen, mit dem Gedanken gerad fortlaufenden, locker geformten Vortrags und sein Blick auf das Allgemeine, Gesellschaftliche am besten dem prosaischen Epos, dem Roman dienen. Seine Romane „Simon Thums“ und „Gottfried Wunderlich“ sind, mit ein paar Novellen von entzückender Aufrichtigkeit, das Beste, was er künstlerisch hervorgebracht hat.

Aus einem solchen Roman, der das gefährliche Untereinander von Menschen kritisiert, aus dem „Rat Schrimpf“ ist dann ein Theaterstück geworden. Es hat alle Spuren des Romans behalten, setzt sich in logischen, statt in dramatischen Zusammenhängen fort, ohne Geheimnis, ohne spannende Verwicklung, ohne Überraschung, nur mit der Frische und Durchsichtigkeit starker, eigener Gedanken unaufhörlich reizend. Diese mehr epische Methode des regellos herzhaften Zugreifens, des Hinstellens und Ableitens um der Sache, nicht um der Wirkung willen, läßt sich auch bei seinen andern Stücken vermerken, die nur scheinbar, nicht tatsächlich, aus Romanen gezogen sind. Da war „'s Katherl“, eine volkstümlich kräftige Geschichte von einem Mädchen, das schon einen Ersten hatte und nun den Zweiten liebt; da war „Die Bürgermeisterwahl“, einige witzig durchgesprochene Beispiele von ländlicher Justiz und ländlichem Gemeindewesen. Da ist nun sein letztes: „Im Paradies“, Gespräche und Exempel von Ehe und Eherecht in Österreich. Natürlich auch Menschen der Ehe und Menschen der Justiz. Und man kann absolut nicht sagen, daß in diesen Menschen, die doch zunächst wegen ihrer Worte, wegen der Worte des Autors, da sind, kein Blut und kein Herz wäre. Ihr Leben ist recht warm und wirklich, ihre Schmerzen schreien von innen her, ihre Fröhlichkeit und ihr Leid sind auch dem Gleichgültigen sichtbar. Aber das Licht, das auf sie fällt und von ihnen zurückstrahlt, fließt nur aus der Quelle dieses einen Gedankens: Seht her, eure Ehen sind schlecht, und die Gesetze machen sie womöglich noch schlechter. Alles rein Persönliche, alles, was nicht den logischen Sieg dieses Gedankens verkündet oder bewirkt, bleibt im Dunkel. So kommt die Plastik der Figuren über ein scharfes Relief nicht empor. Ihre Gruppierung um den gedanklichen Mittelpunkt ist der Sinn des ganzen Bildes; ihre menschliche Ausgestaltung nimmt nur als notwendiges Mittel hierzu, nicht als eigener Zweck, die schöpferischen Kräfte in Anspruch. Die Sache wills! Einer Sache, einer befreienden und reinigenden Sache dient auch dieses Stück. Es dient ihr mit dem Mut eines Mannes, der sich nicht fürchtet, mit der Logik eines Geistes, der Geister zu zwingen weiß. Darin beruht auch sein starker, sauerstoffhaltiger Witz. Man hat ihn gerühmt, als ob es die gefällige Flinkheit eines gewandten Feuilletonisten wäre; aber man tut daran nicht recht. Denn dieser Witz ist nichts als strenge, sachgerechte Logik, die sich für Momente der Umständlichkeit entledigt. Dieser Witz ist Beweis, der jäh über die Zwischenglieder setzt, ist Überrumpelung blödsinnig unordentlicher Tatsachen durch einen korrekten und geordneten

Denkapparat. Es ist der gefährlichste Witz, den es gibt. Er ist eigentlich gar nicht fesch und kann in Österreich nur Hofräten erlaubt werden, weil er nämlich bei ihnen am unerlaubtesten ist.

Dieser Witz hat auch ein ganz andres Gelächter aus den Leuten herausgetrieben, als sonst Schwänke oder Komödien können. Im Deutschen Volkstheater, wo das Stück jetzt ganz vortrefflich gespielt wird — die Glöckner, Tyrolt und Kramer charakterisieren mit unnachahmlicher Echtheit und Leichtigkeit — sehen die Menschen in den Reihen einander ganz sonderbar an, und jeder spürt, daß von ihm selbst die Rede ist. Katholisch oder nicht — meistens nicht — ein jeder spürt doch, wie ihm dieser bittere Witz mitten ins Gewissen springt, wie er sich selbst, wie er der Ehe, wie die Ehe ihm, wie der Staat uns allen in bösem Unrecht nahe tritt. Und spürt, wie hier einer ist, der Recht will, Recht sucht, Recht mit richtigem Licht zu beleuchten weiß. Darüber vergißt man gern ein paar dramatische Forderungen. Ist doch die eine, nächste, erfüllt, daß unser eigenes Leben auf der Bühne lebendig wird! Es ist ein äußerer, allgemeiner, von weiten Begriffen umzirkelter Kreis. Aber von da aus laufen sichtbare Wege ins Innerste jedes Fühlenden. Dieses Stück geht alle Menschen an und wird von allen verstanden. Es gehört zu denen, die von der Oberfläche her unfehlbar ins Tiefe wirken. Mehr solche, und wir hätten eine Wirkung des Theaters, wie sie idealer nicht gewünscht werden könnte. Eine Wirkung, die schließlich, ungewollt, bloß durch die natürliche Funktion des künstlerischen Lebens und der Entwicklung, vom wichtigen Gegenstand auch zur höchsten Form hinaufführen müßte.

Momentbilder von fremden Schaubühnen

Indische Pantomime / von W. Fred*)

An einem Nachmittag bin ich hinuntergegangen, den Blick hinüber nach den fernen hohen Bergen, und als ich an einen Kreuzweg kam, sah ich unten im Dorf der Mongolen eine große Menge Leute herumsitzen. Eine Art Amphitheater war da erbaut aus ein paar Bänken und Kissen. In der Mitte schien etwas Geheimnisvolles vor sich zu gehen, und rings herum war alles, was im Dorfe laufen konnte. Kein einziger Europäer sonst, auch niemand, der ein Wort unsers Idioms verstehen konnte. Aber wie ich auf die Menschen zutrete, öffnet sich der Kreis, und man läßt mich vortreten. Hier und da spricht einer auf mich ein und kann sich nicht vorstellen, daß ich keine Ahnung davon habe, was er sagt. Es sind gewiß zweihundert Menschen, vielleicht mehr. Die

*) Aus W. Freds anschaulichen und umfassenden Aufzeichnungen über seine „Indische Reise", die bei R. Piper & Co., München, erscheinen.

Fülle der Farben, die sich dem erfassenden Blick aufdrängen, ist ungeheuerlich, die Vielfältigkeit der Formen macht ganz wirr; was da im Kreise herumsitzt, auf Sandhaufen liegt, an einem Zaun lehnt, ist so ziemlich das Farbigste, das sich ein Mensch denken kann. Da sind ganz kleine Kinder in blauen oder orangegelben Kitteln, junge Leute in gelbseidenen Mänteln, auf dem Kopf Pelzhüte mit roten Quasten, Weiber, die unzählige bunte Papierblumen auf dem Kopfe tragen, uralte Mannweiber oder Weibmänner, die mit riesigen Ohrgehängen dasitzen, junge Mädchen, die Zigaretten rauchen, ernste junge Menschen, die nur auf das sehen, was in der Mitte dieses Kreises geschieht. Ja, was geschieht da? Aus einem Kuhstall, der ein paar Schritte von der Versammlung steht, tanzt von Zeit zu Zeit ein Mann heraus, der eine Maske vors Gesicht gebunden hat oder als Frau verkleidet ist, oder sonst einen sonderlichen Aufputz hat, der springt in die Mitte, wo auf einer Bank ein ähnlich gekleideter Mann sitzt, und während Trommeln einen fürchterlichen Lärm vollführen und ein sonderbares Blechinstrument auch Töne von sich gibt, wird dann um die Bank, um die Mitte herum, von einem, zweien oder dreien ein Tanz ausgeführt, ein Sang gesungen, der wirklich nur aus einem tiefinnerlichen Bedürfnis, Laute hervorzubringen und Bewegungen zu machen, hervorgehen kann, denn es ist so ziemlich das Naivste und Groteskeste, was man sich vorstellen kann.

Man möchte nun gerne wissen, was das alles bedeuten soll. Ich suche herum, ob nicht irgend ein Handwerker oder Krämer unter den Menschen ist, der die notwendigsten englischen Wörter erlernt hat, vielleicht einer, der Soldat gewesen ist oder ein Rikshawzieher oder sonst wer. Aber es hilft nichts. Sie wissen von Zeit zu Zeit »yes« oder »lama« zu sagen, aber mitten in diesen englischen Sprachschatz mengen sie dann lange Auseinandersetzungen, von denen man kein Wort versteht, und da auch die Gebärden dieses Volkes so ganz andre Dinge bedeuten, als eine ähnliche Pantomime bei uns bedeuten würde, zuckt man machtlos die Achsel und möchte nur gern den Redestrom bannen, den man entfesselt hat. Dazu kichern die Mädchen, die vorne sitzen, die dicken alten Frauen, die es gar nicht notwendig hätten, ihre Zähne zu zeigen, und man ist nun selbst ein Theater neben dem andern, das in der Mitte des Festes offiziell vor sich geht. Ein paar alte Leute ärgern sich auch, weil man vermutlich die Heiligkeit der ganzen Zeremonie stört, und dann kommt ein sehr ernster, aber doch etwas komödienhaft aussehender Herr mit einem grünen Damastmantel, aber amerikanischen Patentlederschuhen, dem ein langer Zopf hinten herunterhängt, auf mich zu und sagt irgend etwas. Ich nicke mit dem Kopf, weil diese Höflichkeit doch schließlich nichts kostet, und er geht wieder weg. Nach ein paar Minuten wird ein ganz großer Stuhl gebracht, sehr zerrissen, fürchterlich schmutzig, und dann nimmt man mich beim Arm und setzt mich mitten in den Kreis der vornehmsten Leute auf diesen Stuhl. Nach ein paar Sekunden kommt auch eine dicke Frau mit einem sehr großen und merkwürdigen Gefäß aus Kupfer und stellt das vor mich hin. Ich mache das oben auf, alle

Leute lachen, weil man das vermutlich nicht oben aufmacht, aber ich habe bei dieser Gelegenheit doch wenigstens erfahren, daß oben eine merkwürdige Art von Körnern liegt, vielleicht Reis oder irgend etwas ähnliches, unten aber macht man eine Art Hahn auf und dann fließt etwas heraus, was die Leute trinken. Man bringt mir einen sehr schönen, ungemein großen und merkwürdigen Pokal, es kommt eine andre jüngere Dame und gibt ihn mir in die Hand, und ich mache dann so, als ob ich von diesem grauslichen Zeug tränke. Ich sehe mich nun etwas um. Die Leute sitzen da und rauchen, vor manchen stehen kleine Haufen von Zuckerzeug, Humpen mit einer Flüssigkeit, die der meinen ähnlich sieht, oder auch Tee. Die Leute sind alle ungemein aufgeputzt; eine Fülle dieser charakteristischen tibetanischen Ketten aus allerhand Edelsteinen und krausem Silber, die übrigens für das moderne Kunstgewerbe eine ganze Menge von Anregungen gegeben zu haben scheinen, hängen auf den Brüsten der Frauen. Farbige Steine gibts ja hier genug, man braucht nur eine halbe Stunde in der Erde zu wühlen und findet eine Menge blaues, rotes, gelbes Gestein, das in der Regel zwar gar nichts wert ist, aber so aussieht wie Türkise, Amethyste oder ähnliches. Das reiht man dann in Schnüre, faßt es in Ketten, Ringe, große Armbänder und putzt sich damit auf. Rechts von mir steht in einem kupfernen Schrein ein kleiner Gott, ein tibetanischer Lama mit einem kleinen Blumenstrauß, und das Ganze steht, damit man es besser sieht und zur Erhöhung der Würde, auf einer Whisky-Kiste. »Real Scotch Whisky-Dewars« steht noch mit den deutlichsten Buchstaben darauf gemalt.

Mit einem ohrenbetäubenden wilden Lärm springen nun wieder die Männer aus dem Kuhstall hervor; jetzt sind sie Geier, die Weinlaub hinter den Ohren haben. Alles wird furchtbar aufgeregt, ein paar Kinder vorne schreien, die räudigen Hunde, die mitten in der Festversammlung herumlaufen, fangen an zu bellen. Während dieses Höhepunktes des Festes führt jener alte Herr im grünen Damastmantel nun einen jungen Herrn zu mir, der schon bedenklich von der europäischen Kultur beleckt zu sein scheint. Er hat nämlich ungefähr das gemeinste Gesicht, das ein Mensch haben kann, und er stellt sich mir als ein Dolmetscher vor, der glänzend englisch kann und der mir jetzt sagen wird, was das Ganze bedeutet. Aber trotz diesen Versprechungen kann ich aus ihm nur herausbekommen, daß es sich um ein Lamafest handelt, und daß die pantomimischen Tänze in irgend einer Beziehung zu den Schicksalen der alten tibetanischen Könige stehen, und daß das reichste Mädchen des Dorfes Darjeeling, die Besitzerin eines Weingartens, also einer Art Gasthaus, dieses Fest gibt, das entweder selbst „Potschaviaischopah" heißt, oder dessen Geberin so genannt wird. Ich muß sagen, mir ist nicht ganz klar geworden, wie man sieht, welcher Zeremonie ich als Ehrengast beiwohnte, nur die Ziffer von fünfhundert Rupees ist mir noch in Erinnerung geblieben, die mir der Dolmetsch als Gesamtkosten einer solchen Veranstaltung mitgeteilt hat . . .

Kasperletheater

Aus den Theaterkanzleien

Kleines Theater/ von Trinkulo

Der deutsche Dichter (erscheint im Sprechzimmer. Mit der Schüchternheit und dem Anstand, den er hatte, legt er einige Manuskripte — man sieht ihnen die Spuren häufiger Reisen an — auf einen Tisch und wartet)

Der Dramaturg Adolphe Langs [sprich »Langss«] (tritt ein. Sehr soigniert): Ah pardon, monsieur. Wie ick kann Ihnen steh zu Dienst? Parlez-vous français? Öffentlich . . . Aber, cher ami . . . wie sein Ihre Nam?

Dichter: Friedrich Wilhelm Knille . . . Ich habe ein Stück geschrieben. „Der Nachtwandler". Glänzende Rolle für Harry Walden.

Langs: Ah, quel horreur! „Knille." Oh, was ist die deutsche Sprak für eine arme Sprak. Mais . . . das macht nix. Man kann . . . wie sagt man doch gleich . . . ausbessern, corriger. Knille, das sein das, was die Berliner sagt für ivre = betrunken. Très bien: nennen wir die auteur von die Stück Frédéric Ivre. C'est excellent, n'est-ce-pas?

Der Dramaturg the very honourable Giles Schaumberger, Esq. (erscheint. Polodreß. Shagpfeife. Hände in den Taschen): Aoh, halloh, old boy. What the matter with this gentleman?

Langs: Er uns bringen eine Stück. Malheureusement: eine deutsche Stück . . .

Schaumberger (hebt mit unverkennbarer Ausdruckskraft den rechten Stiefelabsatz in der Richtung des Dichters): Halloh . . .

Langs (ihm in den Fuß fallend): Mais, laissez donc, mon ami. Pourquoi ça? Wir werden sie lesen, diese Stück. Wir werden sie, wenn sie uns gefallen, setzen über in die langue française.

Schaumberger (spuckt über die rechte Schulter seines Kollegen): God damn your eyes. You are a Trottel. „Man ist nie dämlicher, als wenn man klug ist" sagen — irgenduo — meine Lieblingsdichter Oscar Wilde. Wenn uird gesetzt über, uird gesetzt über in Englisch. (Er pfeift nervös einen nigger song)

Langs (wütend): Sapristi! Das wir werden sehen. La France haben toujours den Vorzug. La France sein die Trägerin von die Kulturen, die Verbreiterin von die Künste . . .

Schaumberger: Aoh, bloodies Frenchmen! „Die Kaltuasserheilänstält sein die beste Verbreiterin von die Kultur," sagt — irgenduo — die große Dichter Bernard Shaw.

Lantz: Ah, maudit Anglais ......

Schaumberger (in Auslagestellung): Halloh, will you box?

(In der Luft schwingen plötzlich die Töne des „roten Sarafan“. Man hört ein lautes »Tschort wos mi«. Dann kommt Väterchen Victor Abrahamowitsch Barnowskij herein. Er tanzt zunächst einen russischen Nationaltanz, dann sagt er ganz ruhig)

Barnowskij: Aber, Brüderchen Adolf Sergejewitsch ...... Brüderchen Julius Nicolajewitsch! Aber, Ihr lieben Brüderchen! Welch ein Teufelchen sitzt Euch denn nur im Nacken? Seht: zum Beispiel. Wenn nicht die Liebe unter Euch ist, ja, wohin kommen wir dann? Schon Lew Tolstoj sagt — Ihr guten Kinder, also was sagt er? Man muß sich lieben, sagt er. Und was sagte, Ihr guten Kinder, unser braver Maxim Gorkij, als ihn die vortrefflichen berliner Schauspieler Leopold Jwald und Änderly Lebius und die andern aus dem Gefängnis befreit hatten? Man muß sich lieben, sagte er. Weiß Gott; das und nichts andres sagte er. Und Leonid Andrejew und Peter Iwanowitsch und die andern Guten, was sagen sie? Man muß sich lieben, lieben, lieben, lieben ... (er redet weiter, bis ihn die Dramaturgen beruhigen)

Dichter: Verzeihung, Väterchen Victor Abrahamowitsch. Ich habe ein Stück geschrieben. Ein deutsches Stück. Das ist hier nicht möglich: ich habe es schon eingesehen. Und nun streiten sich die Herren, ob man es als englische oder französische Arbeit ausgeben soll.

Barnowskij: Aber, Du gutes Wohltäterchen. Was dieser will, was jener will, wie ist es doch so gleichgiltig! Was würde denn das alte Mütterchen Rußland dazu meinen, wenn ich von seiner Fahne wiche? Oh nein. Russisch wird es sein, das hübsche Stück, und gefallen wird es, und klimpernde Rubel werden fallen in Deinen Schoß und ...... (Die Dramaturgen toben wütend los, schreien durcheinander. Barnowskij reißt eine Nagaika aus dem Kasten, schreit „Pascholl“. Die Dramaturgen trollen sich, knurrend) So ist es recht, Ihr Edlen. Was sagst Du, Brüderchen? Wie ich Dir bereits mitteilte. Die Hauptsache bleibt eben doch: man muß sich lieben, lieben, lieben, lieben, lieben ...... (Die Wiederholungen dauern fort, bis der unsichtbare Beobachter dieser Szene außer Hörweite ist)



Rundschau

Burgtheater-Kandidaten

Der Weg zum guten Engagement war früher nicht so leicht wie heutzutage. Laube schickte einen Anfänger erst auf zwei Jahre an ein kleines Bühnchen, dann auf ein paar Spielzeiten an ein gutes Stadttheater, ehe er ihn für geeignet und würdig hielt, in das Ensemble der Burg einzutreten. Und da wurde der junge Acher zunächst auch noch recht knapp gehalten.

Heute geht der wiener Konservatoriumsschüler, und gar wenn er bei der Hauptprüfung einen Preis erhielt, ab wie eine warme Semmel. Seinen Burgtheater-Vertrag hat er in der Tasche, und nur, weil da eine ganze Horde dieser frischgebackenen Mimen herumwimmelt, die sämtlich schon das Kainz-Zeichen an der Stirn tragen, und die erst untergebracht oder nach einem Jahr weggeschickt werden müssen, begnadet er inzwischen ein andres großes oder mittleres Theater mit seinen Leistungen, macht dem Regisseur innige Freude und fällt einstweilen mehr durch sein Gebahren hinter der Szene, als durch himmelstürmende künstlerische Taten auf.

Sicher nimmt nun der ältere Kollege ein Erkleckliches an Arroganz und Aufschneiderei von dem dramatischen Embryo hin, denn erstens: Jugend hat nicht Tugend, und zweitens: er hat es in seinen Anfängertagen auch nicht besser gemacht. Aber die Möglichkeit, die sichere Erwartung der schnellen Karriere zeitigt heutzutage bei diesen jungen Dächsen eine Gesinnung, die nach juristischem Ausdruck „das Maß des Erlaubten weit überschreitet", auch wenn der § 193, die „Wahrung berechtigter Interessen", in vollstem Maße zugestanden wird.

Mit grenzenloser Verachtung sehen diese allseitig beliebten Jünglinge und Jungfrauen auf jeden einzelnen ihrer Kollegen herab, denen kein Vertrag an das allein seligmachende Burgtheater in der Tasche knistert. In Berlin imponiert ihnen überhaupt niemand, aber auch an ihrer geliebten Burg ist kein einziger, der, was man so sagt, was los hätte. Sonnenthal soll sich in die Grube legen („mit solchene Tränensäcke spült ma doch net mehr Thiater!"), Baumeister kann seine Rollen nicht, hat übrigens keine Haare und keine Zähne mehr, Hartmann war überhaupt nie etwas, Kainz wird alt, Lewinsky hat einen Buckel, die Hohenfels ist eine Ruine, und die talentlose Lotte Witt ist überhaupt nur durch „Kabale und Liebe" an den Franzensring gekommen. Das alles sieht die Intendanz auch längst ein, und deshalb trägt jeder von ihnen, den jungen Genies, den Vertrag an die Burg mit sich herum, um endlich einmal die Darstellungskunst nach diesem schmachvollen Darniederliegen auf eine ungeahnte Höhe zu heben!

An sich wäre diese fröhliche Phantasie ja unschädlich: ein jeder baut sich sein eigenes Kartenhaus und setzt sich als vier Stock hoher Besitzer hinein. Aber die Wirkung solcher Gefühlsduselei auf die Umgebung ist die der Wanzen. Durch einfaches Ignorieren und Übersehen kriegt man diese Burgtheater-Aspiranten ja nicht klein. Zurechtweisungen, Sarkasmen oder die schärfern Pfeile hanebüchener Grobheit prallen wirkungslos an ihrem Flußpferdfell ab. Im Konversations-

zimmer, hinter der Szene, wo es auch sei, erschallen unausgesetzt diese höchst schaudervollen Phrasen: „Bei uns in Wien — —", „auf'm Konsavatorium ham mir viel intensiver geprobt, wie hier", „Schlenther hat mir g'sagt, so was von Talent hat er no net g'sehn, als wie ich bin" — mit dem ewigen Refrain: „In zwa Jahr bin ich an der Burg!"

Diese lieben Burschen versuchen jeden ihrer Kollegen beim Rockknopf zu nehmen, ihn hinter ein Versatzstück zu führen und ihm beizubringen, daß das ganze Ensemble, Er ausgenommen, und jeder einzelne ein Schmierenfritze ersten Ranges sei, von dem kein Hund ein Stück Leberwurst nähme, ohne daß sie sich vor Scham sofort in Blutwurst verwandeln würde! Und faßt ein älterer Mime einmal alles, was er auf dem Herzen und Gewissen hat, in das geflügelte Wort zusammen: „Mensch, sehn Sie denn nicht, wie ekelhaft Sie allen Kollegen sind," dann erhält er als Entgegnung das nicht minder geflügelte Wort: „Ah, was! In zwa Jahr bin ich an der Burg; die Kollegen können mich alle gern haben!"

Es ist ja längst durch die Tatsachen festgestellt, daß diese lieben Acher beiderlei Geschlechts allerdings in zwei Jahren an der Burg, aber nach einem weiteren Jahr tatenloser Herumsteherei wieder draußen sind (ein paar Ausnahmen bestätigen diese Regel), worauf sie an ein -itz- oder -au-Theater gehn und die Burg als größte Schmiere verunglimpfen. Aber wie schön wäre es, wenn sie diesen nutzlosen und zeitraubenden Umweg nicht machten, sondern, wie früher, ihre Lehrlingszeit an kleinern Bühnen erledigten und sich da die Hörner abliefen. Der Pfad über die bescheidenern Theater bleibt ihnen ja doch nicht erspart, man sucht sie ja doch im Almanach nach ein paar Jährchen, wenn sie erst den Burgtheatervertrag zum Schminkeeinwickeln verwandt haben, unter „Wien I" vergebens. Diese Antecipando-Beschlagnahme ihrer Begabung ist fast immer ein Unglück, für die davon Betroffenen sowohl, wie besonders für die armen Kollegen, die nicht das hohe Glück haben, wiener Konservatoriumsschüler und zur Nachfolge von Kainz sowohl berufen als auserwählt zu sein. **Albert Borée**

Zur Entwirrung der Kunstbegriffe

Eine notgedrungene Streitschrift" ist (bei R. Piper & Co., München) erschienen, die den Titel führt: „Der Deutsche und seine Kunst", und die Karl Scheffler zum Verfasser hat. Es sind zwar ausschließlich Fragen der bildenden Kunst, von denen der Verfasser ausgeht. Aber da Scheffler einer der einsichtigsten und weitblickendsten Geister, der ernstesten und kraftvollsten Schriftsteller ist, die wir heute in aestheticis haben, und da ferner nirgends so sehr wie im Reich der Kunst das brennende Nachbarhaus Angelegenheit jedes Anwohners sein sollte, so ist es wohl angebracht, auch in diesen, der dramatischen Kunst gewidmeten Blättern mit Nachdruck auf die höchst vortreffliche kleine Schrift hinzuweisen. Die Verwirrung der Geister, auf die Scheffler hinweist, ist nicht nur im Land der Malerei zu finden, und die Klärung der Geister, auf die er hinarbeitet, muß in jedem Gebiet geistigen Lebens Segen wirken.

Der Angriff Schefflers gilt dem falschen Nationalismus in der Kunst, dem „Idealismus", der deutsch zu sein glaubt, wenn er künstlich mit den primitiven Mitteln einer vergangenen deutschen Kultur pathetische Raisonnements über das Leben zum Ausdruck bringt. Scheffler aber sieht mit tiefem Recht die Gesundheit von Kultur wie

Kunst einzig darin, daß das gegenwärtige Leben sich neue, ihm allein adäquate Ausdrucksformen erzeugt, in denen gestaltet es in wahrem Ernst — nicht in spintisierendem Hochflug — zu reinerer Vollendung aufsteigt. Die wesentliche Harmonie von Zeitleben und Zeitkunst ist es stets, die uns eine Epoche der Vollendung, der „Klassik" bedeutet. Mit gutem Grund sagt deshalb Scheffler, daß die als raffiniert und exzentrisch verschrienen „Impressionisten" dem Klassisch-Naiven sehr viel näher sind, als die mühsam primitiven „Idealisten". In der männlich harten Art, mit der sie das gegenwärtige Sein anpacken, sind diese Franzosenschüler auch viel deutscher als jene sentimentalen Weltflüchtlinge, die, statt unsers gegenwärtigen deutschen Lebens, günstigsten Falls ein Leben abspiegeln, das einmal deutsch war. Diese Sentimentalen aber, die im Grunde mit ihrer Sakrosanktsprechung vergangener Lebensideale eine tiefe Respektlosigkeit vor der immer neue Heiligtümer erzeugenden Natur bekunden, sie sind gefährlich dem Ziel wahrer Kunst; denn „es gilt, daß der Mensch wieder mit sich selbst übereinstimme, daß der Werktag mit dem Feiertag, der Mittag mit dem Feierabend, die Arbeit mit der Erholung verbunden, daß das Leben wieder, als ein ungeteiltes, nicht theoretisch begriffen, sondern praktisch gelebt werde. Das Kunstproblem ist mehr denn je ein Lebensproblem".

Wenn wir die Bedeutung dieser prachtvollen Polemik für das besondere Gebiet unsrer Schaubühne erwägen, so müssen wir sagen, daß in praxi der Schaden, den die falschen Teutschtümler hier anrichten, sehr viel geringer ist. Aus dem Grund, weil die dramatischen Nationalisten noch sehr viel talentloser sind als die malenden. Lienhard ist kein Thoma, und die Tragiker unsers Schauspielhauses können denn doch noch sehr viel weniger als Anton von Werner und Gustav Eberlein. Ihre schöpferische Impotenz zeigt sich nicht erst letzten Endes, sondern schon jedem Blick an der Oberfläche. Das macht sie so harmlos ... Um so häufiger und schädlicher kreuzt in der Theorie die nationale und idealistische Phrase die Arbeit der Ehrlichen. „Liebermanns Malerei ist sicher deutscher als die Stucks, schon aus dem einfachen Grunde, weil sie besser ist." Aus gerade dem Grund ist „Frühlings Erwachen" zum Beispiel so sehr viel deutscher als „Wieland der Schmied" und noch fünftausend evangelisch-nationale Dramen zusammen.

Julius Bab

Weihnachtsspiele

Das Künstlerische an den „Weihnachtsspielen", die das düsseldorfer Schauspielhaus gegenwärtig unter dem Jubel der Kinder veranstaltet, scheint mir darin zu liegen, daß in ihnen Idee und Handlung auf eine Formel gebracht ist, die ohne Verdauungsbeschwerden von der kindlichen Phantasie erfaßt werden kann. F. A. Herrmanns Bearbeitung des Rotkäppchen-Stoffes ist von der vorjährigen Aufführung des heidelberger Hebbel-Vereins bekannt. Die düsseldorfer Regie (Emil Geyer) gab dieser fröhlichen Melodie eines Kinderfreundes tönende Resonanz. Es erschien da ein durch drei Baumstämme vorgestellter, sehr anschaulich wirkender Wald. Das heißt, vom Nötigen das Wesentliche geben. Ich glaube, unsre Regisseure könnten von Wilhelm Busch noch viel mehr lernen. Danach brachte, durch eine glückliche Inszenierung unterstützt, Richard Kraliks volkstümliche Bearbeitung des „Mysteriums von der Geburt des Heilands" vieles von der friedfertigen Anmut, die den mittelalterlichen Krippendarstellungen eignet. Man hatte kleine verschneite

Häuschen auf die Drehscheibe gesetzt, die man, durchaus im Rahmen kindlicher Vorstellungen bleibend, bei offnem Vorhang nach Bedarf vor- und rückwärts bewegte. Dadurch wurde die Legende in eine echtere Wirklichkeit, jenseits der theatralischen Illusion, hingebaut. Die Engelsflügel waren denen angeheftet, die sich am artigsten damit ausnehmen: Kindern, in langen weißen Hemden. Diese liebenswürdigen Wesen guckten zu Tür und Fenster hinein, saßen im Schnee und unter den Tannen. Hinter dem Einfall muß ein Dichter stecken! Man möchte die Direktoren der ausstattungsfröhlichen Provinzbühnen, die nicht immer in der Provinz liegen müssen, in dieses Bethlehem führen, damit sie sehen: Es geht auch ohne Reflektor und ohne Wadenparade. Richard Elchinger

Der Applaus

Man kommt aus dem Tristan heim. Zwar schilt man nicht (gleich jener Frau Peter Altenbergs) sein Dienstmädchen, ist aber doch ärgerlich: Warum muß einem der Beifall der Banausen den letzten Eindruck zerklatschen dürfen?

Nun sind wir so weit, haben wieder ein rechtes Ensemble auf der Bühne. Haben auch die rechte Ensemble-Darstellung: Theater-Abende von Stil und Stimmung. Und haben doch kein Publikum, das sich aus der Einheit dieser Abende nicht wieder herausspielte, das Stil und Stimmung nicht wieder banausisch zerstörte ...

Man kann radikal sein und das Applaudieren ganz verbannen wollen. Dem steht zuerst gegenüber, daß es die Ausdrucksform einer berechtigten Kritik ist, und sehr klug würde uns Doktor Treitel zu begründen wissen, daß Publicus mit seinem Billet auch das Recht erkauft, an dem dafür Gebotenen Kritik zu üben und ihr in den gewohnten Formen Ausdruck zu verleihen: durch Kränze, Klatschen, Rufen und Zischen. Nur hat kein ius civile zu bestimmen, wo aus dem Wesen und Wirken unsrer Zeit erwachsene ästhetische Forderungen laut werden, die da und dort gegen die üblichen Formen des Publikums-Urteils sprechen. Da und dort: nach der Tragödie und dem „lyrischen" Schauspiel (den Sinn des Adjektivs wird man verstehen), nach Tristan und Tasso.

Dafür spräche vielleicht eine Beobachtung, die Physiologen wohl zu bestätigen und zu begründen wüßten: daß seelische Spannungen immer in körperlichen Reaktionen Auslösung suchen. Daß, mit andern Worten, der Applaus im Theater die Notwendigkeit ist, die Nerven und Muskeln ins „Gleichgewicht" zurückschnellt.

Das Problem wird auch nicht nur vom Zuschauerraum aus zu lösen sein: Wer vermag uns ehrlich genug von den psycho-physischen Wechselwirkungen zwischen Applaus und Darsteller zu beichten? Und wer vermag einen andern Weg zwischen Publikum und Dichter zu finden? Publicus zahlt und weigert seine Tantieme mit dem Applaus.

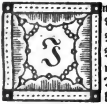
Ein Problem, das sich dem Laien schwer entwirrt. Warten, bis der fröhliche Zufall den Knoten löst? Wo es sich darum handelt, dem Publikum im Ensemble der neuen Bühnen-Abende den rechten Ort und das rechte Wort zu finden? Kurt Weisse



Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Ein deutsches Weihnachtsspiel / von Leo Greiner



In einer der letzten Nummern der „Schaubühne" wies Bodo Wildberg auf den Tiefstand des heute üblichen Weihnachtsspiels hin, indem er gleichzeitig die beiden Wege angab, auf denen eine Regeneration erreichbar wäre: den höchst plausibeln, eben bessere Spiele dieser Art zu schreiben, was freilich keine Prinzip-, sondern lediglich ein Talentfrage ist, und den andern weitaus interessantern, auf ältere Weihnachtsmysterien zurückzugehen. Unsre Volksliteratur, besonders die süddeutsch-katholische, ist ja so reich an geistlichen Dramen, die die schwer verständliche, zum Teil völlig chaotische Symbolik der Geburtsgeschichte Christi aus der sachlich dunkeln Darstellung des Evangelisten herauslösen und in kindlich verständiger Weise zart und doch greifbar neu schaffen. Ohne daß an den esoterischen Kern gerührt würde, den der Volksdichter scheu und ehrfurchtsvoll umgeht, indem er ihn gläubig hinnimmt, vollzieht sich die Handlung dieser Dramen äußerlich im Tatsächlichen und Nahen, im Unzweideutigen und Alltäglichen. Das Symbolische wird ins Naturalistische, das Fremdartige ins Altgewohnte, das orientalisch Flüchtige ins Deutsch-Derbe und Handfeste übersetzt. Vor den Kindern, die wir uns heute wohl in erster Linie als Zuschauer denken, entrollt sich da eine Welt, die sie ohne historischen Drill aus reinen Gemütstiefen und unmittelbar begreifen und nacherleben. Denn ebenso voraussetzungslos wie das Kind vor den Dingen des Lebens steht, nur mit der einen Erwartung, daß sie sich ihm mitteilen mögen, wie sie sind, trat der Dichter an seinen Stoff heran, ein wenig rationalistisch verwundert und dennoch Mystiker von Blut, freudig über jedes Lichtlein der Vernunft, das ihm angesichts des Unbegreiflichen leuchtet, und dennoch ergeben in das Geheimnis des Göttlichen, ein mystischer Naturalist, der ebenso rührend ist, wie er Gott fürchtet, als wie er ihn sich begreiflich machen möchte. So schmuggelt er so viel Vernünftigkeit

und Erdnähe in den übernatürlichen Vorgang ein, als seine Frömmigkeit immer gestatten will. Wurde der Christ für alle geboren, so muß auch Bethlehem überall liegen, wo Menschen wohnen. Und da eine Abstraktion wie „die Menschheit" nicht für ihn existiert, so bezieht er das Wunder auf seinen eigenen und seiner Nachbarn Leib. Bethlehem ist also eine Stadt, die zunächst seines Heimatdorfes liegt. Aus dieser realistisch-mystischen Vorstellung zieht er nun seine naiven Konsequenzen. So ist es der hartherzige Wirt zum „Roten Hahnen", der Josef und Maria in einer bitterkalten Winternacht Herberge versagt, weil „hohe und höchste Standespersonen" angekommen. So läßt er die Hirten auf dem Feld sich überm offenen Feuer die erfrorenen Füße wärmen und sich baß verwundern, als plötzlich sphärische Chöre durch die Lüfte schallen. Doch bald ist einer zur Hand, der berichtet, wie er zahllose Engel in der Luft habe „umananderfliegen", ja wie er den Himmel offen gesehen, allwo Gottvater und der heilige Geist sichtbar gewesen, nicht aber Gottes Sohn, der unbegreiflicherweise nicht zu Hause gewesen. Denn er sei, wie man sagt, zur Erde herabgekommen und Mensch geworden in dieser deutschen Winternacht. So läßt der Dichter dann die Hirten nach Bethlehem ziehen und Opfergaben bringen: einen Laib Brot, ein Hemdchen, ein Paar Stiefel, einen Topf voll Schmalz; ja einer singt dem Jesuskind ein richtiges Schnadahüpfl, da er nichts Materielleres besitzt. Stäke in dem Volksdichter nur ein Geringes an Bewußtheit, so wäre sein Werk blasphemisch geworden. Doch da ihn nichts treibt, als der dunkle Erkenntnisdrang des Kindes, gemischt mit der kindlichen Scheu, der göttlichen Autorität zu nahe zu treten, und getragen von einer unendlich gütigen Gläubigkeit, so nehmen wir Erwachsenen ihn mit gerührtem Lächeln an, unsre Kinder aber mit just der tiefen Erschütterung, die den Schreiber selbst bewegte. Denn er hat sein Stücklein so gemacht, daß jedes von ihnen nicht nur im Symbol, das sie nicht verstehen, sondern persönlich und leibhaftig in den mystischen Zirkel mit eingeschlossen wird.

Einen praktischen Versuch mit einem derartigen volkstümlichen Weihnachtsmysterium hat jetzt Otto Falckenberg im alten Rathaussaale zu München gemacht, unterstützt von dem Bildhauer Georg Schreyögg und dem Direktor der Akademie der Tonkunst, Bernhard Stavenhagen. Die Aufführung beansprucht in doppelter Hinsicht Aufmerksamkeit. Sie bewies, daß das alte Weihnachtsspiel, wenn es, wie hier, einer dramaturgischen Bearbeitung unterzogen und durch wirksame Gruppierung der in verschiedenen Stücken verstreuten theatralisch wichtigen Elemente in ein geschlossenes Ganze von starker dramatischer Rhythmik zusammengerafft wird, unfehlbar eine tiefgehende Wirkung hervorzubringen vermag. Über dem Interesse, das der Erfolg eines immerhin gewagten Experiments uns abnötigt, steht aber noch ein zweites mehr allgemeiner und prinzipieller Art. Denn man versuchte nicht nur Neues; man versuchte es auch in neuer Form: Das Weihnachtsspiel wurde nach streng stilistischen Prinzipien aufgeführt.

Nach der sachlichen Seite ist zu bemerken, daß die dramaturgische Einrichtung des Spiels Falckenberg durchaus gelungen ist. Vorbereitung, Steigerung, Gradlinigkeit, sogar eine primitive dramatische Spannung helfen dazu, die poetisch prachtvollen Teile zu einem organischen Gebild zusammen zu schließen, das nur gegen den Schluß hin etwas an Einheitlichkeit verliert und dann eine bestimmte nervöse Fahrigkeit und Verlegenheit nicht recht verbergen kann. Bühnenpraktisch fand Falckenberg eine vortreffliche Lösung für die Aufführbarkeit des szenisch zerklüfteten Werkchens: eine dreiteilige Bühne, jeder Teil um eine Stufe erhöht, die Vorderbühne vorhanglos und zu beiden Seiten durch Gobelins abgeschlossen. So wurde es möglich, die einzelnen Szenen ohne Pause, rasch, in drängendem Tempo sich abspielen zu lassen und die innere Geschlossenheit des Spiels durch die äußere um so kräftiger zur Anschauung zu bringen.

Allein bedeutungsvoller gestaltete sich die Aufführung in formaler Beziehung durch das stilistische Prinzip, das in der Regie Falckenbergs und der Tätigkeit seines künstlerischen Beirats Schreyögg zum Ausdruck kam oder doch da, wo das zumeist wenig taugliche Menschenmaterial, auf das man angewiesen war, versagte, nach deutlichem Ausdruck rang. Tatsächlich ist eine reine Wirkung streng stilistischer Inszenierungskunst vorläufig nur bei Spielen von spezifisch festlichem Charakter, noch nicht bei dem eigentlichen Drama zu erreichen. Denn jenes ist in der Erwartung der Zuschauer durch eine vieljährige Tradition unmittelbar und wesenhaft mit dem Begriff der Stilisierung verbunden, drängt also dem Publikum keinerlei neues und darum verblüffendes und ablenkendes Prinzip auf, auch dann nicht, wenn es seine darstellerischen Mittel nicht mehr der Überlieferung, sondern schöpferisch der Kunst der Gegenwart entnimmt. Das Geheimnis der unmittelbaren theatralischen Wirkungen beruht ja im letzten Grunde auf einer Trivialität: der Erfüllung just jener Erwartungen, die der Zuschauer gemäß der allgemeinen und traditionellen ästhetischen Forderungen seiner Zeit ins Theater mitbringt. Gibt die Bühne andre Erfüllungen, als gerade erwartet werden, so gelten diese, wenn der erste Rausch der Sensationslust verflogen ist, als störend und wesensfremd, ja als banal und unkünstlerisch. Darum wird die stilistische Inszenierungskunst beim eigentlichen Drama noch auf lange Zeit den größten Opfermut derer verlangen, die sie auf dem Theater verwirklichen. Mögen sie sich noch so sehr jener Einfachheit befleißigen, die von dem Prinzip der Stilisierung unzertrennlich, ja sein wesentlichster Bestandteil ist: so lange dieses Prinzip selbst nicht banal genug geworden ist, um selbstverständliche Voraussetzung jeder theatralischen Kunstübung zu sein, so lange wird es immer wieder als Ausstattungssucht und Opernhaftigkeit verschrien werden, da das Ungewohnte, mag es sich noch so bescheiden geberden, immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zieht, als ihm zukommt, und das natürlich Außergewöhnliche von je mit dem sensationell Absichtlichen verwechselt worden ist. Will man also schon jetzt die widerspruchslosen und geläuterten Wirkungen theatralischer Stilkunst erproben, so wird dies nur an jenen Festspielen möglich sein,

bei denen ästhetische Nachfrage und Angebot höchstens in den Mitteln verschieden, grundsätzlich aber gleichartig sind, so daß die Kompromisse, auf die das große Theater heute wohl oder übel angewiesen ist, hier ausgeschaltet werden können.

Das ist die Bedeutung des Falckenberg-Schreyöggschen Versuches: daß ein Publikum durch seine eigenen ästhetischen Erwartungen gezwungen wurde, stilisierte Inszenierung in möglichst reiner und organischer Ausbildung auf sich wirken zu lassen und als Natur und künstlerische Notwendigkeit dasselbe zu empfinden, was ihm im Theater immer noch als Veroperung und kunstwidrige Verschiebung des Interesseschwerpunkts erscheint. Im einzelnen scheint mir das Experiment nicht so unbedingt gelungen wie als ganzes. Prachtvolle Wirkungen ergab der schwarze, mit großen Sternen besäte Vorhang, der die zweite Bühne als dekorativer Nachthintergrund abschloß. Starke bildschaffende Phantasie dokumentierte sich in der Verkündigungsszene, in der Erscheinung der Maria an der Krippe, in der wie aus Erz gegossenen Gestalt des königlichen Trabanten, in der in Gold und Purpur getauchten Figur des Herodes, die in einer Atmosphäre blutigen Lichtes stand, in dem bleichen, schwarz umhüllten Haupt des Gewissens. Dagegen schienen mir die Szenen, die eine größere Menschenmenge auf die Bühne bringen und darum eine spezifisch kompositorische Durchbildung fordern, nicht immer dekorativ gesehen und zuweilen in willkürlichen Gruppierungen aufgelöst. Der offene Himmel freilich, der von der dritten Bühne, lichtüberschüttet, herniederglänzte, war wieder ein Zeugnis feinster künstlerischer Durcharbeitung in Tönungen, Kostümen und Komposition gleich bildhaft erschaut und durch Anlehnung an die besten Muster in der bildenden Kunst durchaus vollendet. Im allgemeinen wurde erreicht, was stilisierte Inszenierung einzig und allein beabsichtigen kann: zwar die Illusionswirkungen, die auf Nachahmung der Wirklichkeit beruhen, preiszugeben, keineswegs aber alle Illusionswirkungen, wie etwa die primitive Bühne. An unsre Vernunft, für die der Naturalismus und Historizismus in der Bühnendekoration berechnet ist, wendet sich die Bühnenstilkunst nicht. Ihre Illusionen wenden sich an die tiefern Schichten unsrer Seele, in denen die Wirklichkeit nur noch körperlos in ihren allgemeinern Werten als Farbe und Linie, als Bewegung und schönes Maß lebendig ist.

Ballade / von Ernst Lissauer

Ein Sturmwind stob durch tiefe Nacht.
Ein blankes Feuer war entfacht.

Es bebte auf, es stieß empor, und stand.
Es flammte in sein Wehen Schein und Brand.

Er rauschte wuchtig auf in Lust und Dank.
Es spürte seinen Jubel und versank.

Friedensfeste



ax vobiscum tönt es am Schluß zweier Dramen, hörbar bei Ibsen, unhörbar bei Hauptmann, erschütternd hier wie dort. Arnold Rubek und Irene steigen Hand in Hand über ein Schneefeld und verschwinden in den Wolken; sie gehen am Leben vorbei in den Tod. Wilhelm Scholz und Ida Buchner schreiten Hand in Hand, aufrecht und gefaßt, am Tode vorbei ins Leben. Mit Lynceus, dem Türmer, könnte Ibsen sagen: Ich blick in die Ferne; könnte Hauptmann sagen: Ich seh in der Näh ... Aber es hätte, für diesen einen Fall, auch umgekehrt Geltung. Henrik Ibsen sieht das Ende nah und macht einen Punkt. Gerhart Hauptmann steht am Anfang, hoffnungsreich, aber zweifelnd, und macht ein Fragezeichen. Eine erhabene Marche funèbre, die ein Lebenswerk zusammenfaßt, deutet und ausleitet. Eine wilde Pathétique, voller Dissonanzen, voller Anklänge, und die doch ein eigenes Weltgefühl in neuen Tönen machtvoll ankündigt. „Wenn wir Toten erwachen" und „Das Friedensfest". Was Ibsen und Hauptmann, vor sieben und vor siebzehn Jahren, gedichtet, haben Brahm und Reinhardt jetzt, zum dritten und zum ersten Mal, nachgedichtet.

Brahm war beim ersten Mal schwächer, beim zweiten Mal stärker als bei diesem dritten Mal. 1900 war Ibsens Epilog ein Melodrama; 1902 war er eine Tragödie; 1907 ist er ein Monolog. Reicher verfälschte ihn durch Sentimentalität; Bassermann und die Triesch kämpften und siegten unterliegend; Bassermann, entpartnert, stimmt eine Elegie auf Künstlers Erdenlos an. Ein besonderer Ibsenstil ist niemals gefunden, aber vielleicht gesucht worden. Sonst könnte kein Zwiespalt durch gewisse Teile der Darstellung gehen. Sie ist sich unschlüssig; ähnlich wie sich die Dekoration unschlüssig ist, ob sie das Auge des Zuschauers oder seine Phantasie aufrufen soll. Das führt zu der Stillosigkeit, daß beides zugleich geschieht: daß an ein und derselben Felswand oberhalb einer lebendig rieselnden Quelle eine gemalte Quelle Norwegens Wasserreichtum andeutet. Von den Menschenpaaren, die in dieser Natur bei gesundem Fleisch und Blut bleiben oder den Ibsengeist aufgeben, steht das animalische Paar vor keiner Wahl. Es hat lediglich dazusein, nicht darzustellen. Es hat um so mehr, um so sinnlicher dazusein, als ihr Erzeuger es hier nur zu Schemen gebracht hat. Da kann einzig persönliche Anlage, nicht Kunstfertigkeit noch Künstlerschaft helfen. Wenn Herr Marr da ist, haben wir eine glatte Masse Theatergewicht, aber nicht den struppigen Faun Ulfheim, den rohen, garstigen, grotesken Bärentöter. Wenn Fräulein Wüst da ist, haben wir nicht einmal Theatergewicht, haben wir weniger als nichts, etwas ganz Seelenleeres, etwas grauenhaft

Gewöhnliches, Leipzig in Berlin. Aus Brahms Ensemble hat sich auch Frau Dumont mittlerweile herausgespielt. Nicht weil sie eine Stilisierung versucht, nicht weil sie einen erhöhten, „bedeutenden" Ibsenton anschlagen möchte und innerhalb dieses Tons und Stils bemüht ist, die schmale Grenze zwischen dem Pathologischen und dem Psychologischen, zwischen Irrsinn und Tiefsinn einzuhalten. Laudanda voluntas. Aber es kommt nichts dabei heraus: keine phantastische und keine reale Gestalt, sondern in willkürlicher Abwechslung bald das eine, bald das andre; ein deklamatorisch-theatralischer Mischmasch; statuarisch-symbolistelnder Naturalismus. Man könnte glauben, daß die Figur nicht zu bewältigen sei, wenn nicht seinerzeit Frau Triesch durch ihr blutvolles Gespenst jeden Zweifel beseitigt hätte. Da dieses Gegenspiel fehlt, ist Bassermann ganz auf sich selber gestellt. Das Undrama wird vollends zum Monolog. Die Einsamkeit, die immer um diesen Schauspieler ist, wird doppelt dicht. Zu der Distanz der Wesenheit kommt die Distanz der Kunstbegabtheit. Man sieht nur ihn: seinen prachtvollen grauen Künstlerkopf mit der dunkel gebliebenen Tolle im Nacken; den sensitiven Adel seiner Geberden; das nervöse Zucken um diesen entsagungsreichen Mund; den unsteten Blick aus müdegearbeiteten Augen. Man spürt nur ihn, die ganze Mannigfaltigkeit dieses sehr scharf gesehenen, sehr modernen Menschen: phantasietrunkener Asket und zahmgeschossenes Genie, resignierter Egoist und morbider Fanatiker. Durch leise, weiche oder leicht ironische, durch feierliche oder wehmütig bittere Färbungen des Tons macht Bassermann die Gestalt nicht allein verständlich, sondern, was wichtiger und schwieriger ist, auch höchst lebendig. Das ist Rubek: der willenskranke Mann, den die grauen Verhältnisse des kleinen Bades bis zur Unerträglichkeit bedrücken; aus dessen Scheinruhe die flammende Selbstanklage endlich befreiend hervorbricht; der vom Tode erwacht und einsieht, daß er ein schattenhaftes Leben gelebt, ein Leben, das ihn niemals fortgerissen und getragen hat, und den am Ende das Heimweh nach der verlorenen, der nie besessenen Naivität doch noch Irenen in die Arme treibt. Das wächst in vollkommener Einheitlichkeit und in organischer Steigerung aus der Wurzel des innerlich erschauten Charakters. Wenn von Ibsens Mysterium selbst in einer mittelmäßigen Vorstellung eine reine, schwere und tiefe Wirkung ausgeht, so ist es allein das Verdienst einer der Persönlichkeiten, die jetzt im Hause Brahms einzeln oder zu zweien, höchstens zu vieren für das aufkommen müssen, was ehedem einer ganzen Schar gleichgestimmter Seelen oblag.

Auch darin scheint der dreißigjährige Reinhardt den fünfzigjährigen Brahm zu beerben, daß er in der Schumannstraße die Ensemblekunst wieder aufbaut, die Brahm dort geschaffen hat, aber für sein Teil seit dem Umzug ans Friedrich-Karl-Ufer mehr notgedrungen als zielbewußt einer Persönlichkeits-

kunst hintansetzt. Reinhardts „Gespenster" kommen bereits der Brahmschen „Wildente" gleich, und Reinhardts „Friedensfest" erreicht als Ganzes die „Mütter" von 1895, den „Fuhrmann Henschel" von 1898 und die „Hoffnung auf Segen" von 1901, die drei Gipfelpunkte des Brahmschen Bühnennaturalismus. Das Brahmsche „Friedensfest" selbst, von 1899, läßt der Reinhardt von 1907 weit hinter sich zurück. Alles, was Reinhardts Ensemble dem Ensemble des frühern Brahm noch immer unterlegen und was es ihm heute schon überlegen macht, kommt dem „Friedensfest" zustatten. Reinhardt hat wenig Persönlichkeiten, die stark und reif zugleich sind, und er hat eine bezwingende junge Weiblichkeit. Bei Brahm war es (und ist es noch heute) umgekehrt. Aber reife und starke Persönlichkeiten sind für den Eindruck des „Friedensfestes" ein Hindernis, und eine bezwingende junge Weiblichkeit ist für diesen Eindruck unentbehrlich. Denn was zeigt, was ist das „Friedensfest"? Es ist eine Familientragödie; wirklich eine Tragödie, deren Tragik nicht aus Geldmangel oder einer Intrige erwächst, sondern mit der unseligen Blutmischung der Familienmitglieder unerbittlich gesetzt ist. Sie zeigt Menschen eines Blutes, die so beschaffen sind, daß sie sich küssen möchten und beißen müssen; deren Schamhaftigkeit nicht verträgt, bei einer Empfindung betroffen zu werden; die alle Wunden, die sie schlagen, am eigenen Leib, im eigenen Blut dreimal so schmerzlich fühlen; Menschen, verwildert und überfeinert zugleich, brutal und zärtlichkeitsbedürftig; Menschen einer Übergangszeit und als solche allgemeingültig, als solche unreif durch und durch. Die Tragödie dieser Menschen wird dramatisch vorwärtsbewegt dadurch, daß sie blindwütig gegeneinander toben. Sie wird dramatisch beendet dadurch, daß das Familienhaupt stirbt, und daß von dem rettungswürdigsten Familienmitglied ein Engel der Liebe, ein Bote des Friedens Besitz ergreift: Ida Buchner, eine andre Eirene. Weh dir, daß du ein Enkel bist! und: Ewigen Liebens Offenbarung, die zur Seligkeit entfaltet — das ist, das zeigt das „Friedensfest".

Für die Glaubhaftigkeit dieser Familientragödie auf der Bühne ist Bedingung: daß die Scholzens wirklich eines Blutes scheinen; daß die Mutter von einer Unbildung des Geistes und des Herzens ist, die das Unglück der Ehe und die traurige Jugend der Kinder verschuldet haben kann; daß die drei Kinder so alt sind, wie der Dichter sie haben will und haben muß, nämlich unter dreißig; daß sich, zuguterletzt, die Macht der Liebe hinreißend offenbart. Von alledem war bei Brahm nichts erfüllt. Was an seiner Vorstellung unvergeßlich ist, sind großartige Einzelleistungen, nicht die Verkörperung des Hauptmannschen „Friedensfestes". Von den fünf Scholzens überboten sich vier an schauspielerischer Bravour und menschlicher Tiefe; aber sie hatten wenig miteinander gemein. Die alte Scholzen gab Luise von Pöllnitz, deren innere Vornehmheit sich, für die Mutter Wolffen etwa, in

Geistesgegenwart, Unternehmungslust, Lebenstüchtigkeit auf einer niedrigern Stufe umsetzen, aber niemals ganz ins Nichts auflösen konnte; in ihrem Hause hätte sich keine dieser fürchterlichen Familienszenen abspielen dürfen. Von den Kindern war Robert nicht achtundzwanzig, sondern ein überlegener Mann von fünfundvierzig ausgiebigen Jahren, den man sich durch die Nachwehen sexueller Jugendsünden in seinem Wesen und Benehmen bestimmt beim besten Willen nicht vorstellen konnte. Die Buchners waren nur dann Mutter und Tochter, wenn Hedda Gabler irgendwann einmal einen Blumenthalschen Backfisch zur Welt gebracht hat. Ich sehe Rittners Wilhelm in jeder Bewegung vor mir; aber Hauptmanns „Friedensfest" habe ich erst in den Kammerspielen des Reinhardtschen Deutschen Theaters gesehen.

Über diese Vorstellung ist nichts gesagt, wenn man jede einzelne schauspielerische Leistung vollendet nennt. Wären sie alle weniger vollendet, es würde die Gesamtwirkung schwerlich beeinträchtigen. Immerhin ists erfreulich, daß kaum etwas zu wünschen bleibt. Am ehesten noch bei Reinhardt selbst. Er ist in der Brahmschen Aufführung sicherlich größer gewesen. Aber man müßte wahrscheinlich ein Gott oder doch ein Krösus dieser Kunst sein, um eine Gemeinschaft ihrer Angehörigen mit seinem Herzblut zu tränken und sich gleichzeitig ein volles, von der Empfindung für eine Gestalt ganz volles Herz zu bewahren. Der Schaden ist gering, denn die Erklärung für das Schicksal des Hauses Scholz ist die Herrin dieses Hauses, und Frau Wangel erklärt alles. Wie sie sich schmoddrig trägt, ihr Haar nicht pflegt, sich schuffrig bewegt und winslich quäkt, das ist in allen Einzelheiten nur eine Befolgung der Regievorschriften, ergibt aber im ganzen einen erschreckend lebendigen Menschen, den ihr an seinen Früchten erkennen sollt und könnt. Da ist die älteste Frucht: Auguste. Wie haben es vor siebzehn Jahren die Banausen begrinst, daß Hauptmann sich die Freiheit nahm, dieser Gestalt vorzuschreiben: sie müsse gleichsam eine Atmosphäre von Unzufriedenheit, Mißbehagen und Trostlosigkeit um sich verbreiten. Welche Schauspielerin vermöge das! Fräulein Durieux gelingt es mühelos durch Tracht, Schopf, Kneifer, Gang und Gelächter. Das ewige Weh und Ach dieser Hysterischen ist aus einem Punkte zu kurieren. Wäre ihr Bruder Robert ein Weib, er wäre nicht weniger unausstehlich. Wie er ist, und wie ihn Herr Biensfeld über jede Erwartung getreu darstellt, ähnelt er zur Hälfte Augusten, in seinem mokanten Ton und seinen perfiden Anwandlungen, zur andern Hälfte dem jüngern Bruder Wilhelm, in seiner Empfindsamkeit, seiner Sehnsucht nach einem bißchen Sonne. In diesem Wilhelm gibt Herr Kayßler das Beste, was er bisher gegeben hat. Bei andern tragischen Gelegenheiten schadet ihm die menschlich wundervolle Eigenschaft, sich auf der Höhe des Affekts scheu und schamhaft in sich selber zu verkriechen, statt sich die Kleider vom

Leibe und die Brust aufzureißen. Hier macht diese Eigenschaft das Wesen der Gestalt aus. Buchners sind von anderm Schlag. Sie strömen über von Liebe, Güte und Zuversicht. Als die Mutter ist Frau Elise Sauer, wie sie sein soll. Als die Tochter ist Fräulein Else Heims mehr, als man sich je von ihr, aber auch von der Figur hätte träumen lassen. Ein demutsgroßer, in seiner Hingegebenheit starker und sieghafter Mensch ist strahlend von innerer Schönheit und ergreifend innig nachgeschaffen worden. Wie diese Ida mit bittend, betend gefalteten Händen dem kämpfenden und leidenden Geliebten unentmutigt beisteht, wie sie ihm an die Brust fliegt, ihn küßt, ihm die Sorge von der Stirn streicht: über alledem liegt ein Zauber von Reinheit und Ursprünglichkeit, der denn freilich von bannender und erlösender Kraft sein muß.

Über diese und über die andern Gestaltungen kann mehr, braucht aber nicht mehr gesagt zu werden. Denn nicht sie selbst machen den Hauptwert der Vorstellung aus, sondern die Luft, die um sie und zwischen ihnen weht, die innere Beziehung, die zwischen ihnen . . . nicht hergestellt ist — das könnte klingen, als merke man die Arbeit — nein, die von Hause aus zwischen ihnen besteht, die sie krank gemacht hat und die sie zu Grunde richtet, wenn nicht Hülfe von außen, von oben kommt. Nichts leichter, als die erste Bühnenanweisung des Dichters auszuführen: „Soweit möglich, muß in den Masken eine Familienähnlichkeit zum Ausdruck kommen"; als die verschiedenen Familienmitglieder so zu kleiden, daß die Kleider die Leute machen oder verraten; als diese Leute in eine öde winterliche Riesenhalle zu setzen, wo ein Ton von einem zum andern allerdings erfrieren kann. Das treffen mehr Regisseure. Die unerklärliche Einzigkeit dieser Vorstellung ist, daß wie durch ein Wunder die Scholzens wahr und wahrhaftig eines Blutes sind. Die beiden Buchnerfrauen sind es auch; aber das sind nur zwei, und die Wesensähnlichkeit der beiden sanften und herzlichen Schauspielerinnen, die gleiche Farbe, vielleicht selbst der gleiche Schnitt ihrer Kleider tun ein übriges. Die Scholzens sind fünf an der Zahl, sind hohe Zwanziger, Vierziger und Sechziger, sind verschiedenen Geschlechts, werden von grundverschiedenen Schauspielernaturen und Temperamenten dargestellt und sind doch so verwandt, daß die Tragödie dieser Verwandtschaft zu ihrer ganzen herzbeklemmenden und erschütternden Wirkung kommt. Wahrscheinlich ist das „Friedensfest", nachdem alles von ihm abgefallen ist, was ihm von Zeittheorien angehaftet hat, überhaupt Hauptmanns folgerichtigstes und unentrinnbarstes Drama. Eins ist gewiß: in dieser Aufführung überwältigt es so wie nie zuvor; wie von je nur wenige Werke von Hauptmann überwältigt haben. Es wäre ihm und unserm armen Theater zu wünschen, daß auch an andern seiner Dramen ähnliche Rettungen versucht würden.

Das Schillertheater in Charlottenburg / von Georg Fuchs



Der Neubau, den die Stadt Charlottenburg an der Ecke der Bismarck- und Grolmanstraße von der münchner Baufirma Heilmann & Littmann als eine neue Heimstätte der Schillertheater-Gesellschaft hat errichten lassen, scheint für die Entwicklung eines modernen Theatertyps bedeutungsvoll zu werden. Der Entwurf, welcher dem Gebäude zugrunde liegt, ist mit dem ersten Preis aus einer Konkurrenz hervorgegangen, in deren Jury neben Mitgliedern des Magistrats und der Schillertheater-Gesellschaft auch zwei der bedeutendsten Baumeister, nämlich Schwechten und Messel, ihr Votum abgegeben haben. Sein Urheber ist der münchner Professor Max Littmann, der sich als Erbauer des Schauspielhauses und des Prinzregententheaters in München — denen sich im Laufe dieses Jahres noch das neue Hoftheater zu Weimar anschließen wird — nicht nur in die vorderste Reihe der Theaterbaumeister gestellt, sondern als tatkräftiger Vertreter lange schon erwogener Reformideen die Augen aller derer auf sich gelenkt hat, denen die Zukunft der deutschen Schaubühne am Herzen liegt.

Wie alle hervorragenden Künstler, welche im Bereich der alten künstlerischen Kultur Münchens herangewachsen sind, stellt sich auch Littmann auf den Boden der Überlieferung. Aber freilich: die Überlieferung ist ihm nicht identisch mit der Konvention. Er ist sich bewußt, daß die konventionelle Form des Zuschauerhauses, nämlich das Logenhaus, nicht auf gesunder, organischer Tradition beruht, daß sie vielmehr aus dem barocken Theatertyp der italienischen und französischen Fürstenhöfe übernommen wurde und also keine architektonisch-organische Lösung darstellt. Jedoch schon seit den Tagen, da das Theater sich loszulösen begann aus dem Kreise höfischer Festlichkeit, seit es von dem künstlerischen und gesellschaftlichen Leben der aus den veralteten ständischen Schranken gelösten „bürgerlichen Gesellschaft" in Anspruch genommen wurde, hatten führende Geister daran gearbeitet, ihm eine Bauform zu schaffen, die seiner neuen, so gänzlich geänderten sozialen Stellung entsprach. An diese Tradition, an deren Anfang die erlauchten Namen Goethe und Schinkel stehen, hat sich Littmann angeschlossen, und in den Denkschriften, welche er über das Prinzregententheater und das Schillertheater herausgab, berief er sich ausdrücklich auf das Wirken jener großen Männer, das dann später von Richard Wagner und Semper fortgesetzt wurde und im provisorischen Festspielhaus zu Bayreuth zum ersten Mal Gestalt gewonnen hat.

Es ist Littmann gelungen, in den Mappen des Schinkelmuseums einen Fund zu tun, der vollauf bestätigt, daß dieser Meister bereits vor einem Jahrhundert das Amphitheater als die einzig gemäße architektonische Lösung

für ein modernes, einzig auf die künstlerischen Werte basiertes Zuschauerhaus erkannt hatte. Die Handskizze läßt darüber keinen Zweifel, und Schinkel würde auch das berliner Königliche Schauspielhaus 1817 als Amphitheater angelegt haben, wenn nicht höfische Rücksichten und Einflüsse sich dawider gesetzt hätten. So blieb denn diese geniale Idee des Meisters, wie so manche andre — versenktes Orchester, Beseitigung der Kulissenbühne und des Rampenlichts, vorgeschobenes Proszenium, stilistisch-architektonische Durchbildung des Szenenbildes — noch unausgeführt. Wie weit Schinkel aber bereits ging in seinen Forderungen nach einer künstlerisch gerechtfertigten Raumausbildung auf der Szene, das zeigt eine Stelle, wo er sagt: „Wenn wir unsre Szene mit einer einzigen großen Bildwand verzieren könnten, so gingen wir schon unendlich weiter als die Alten, indem auf einer solchen selbst die vollkommenste physische Täuschung einer Ortsversetzung technisch erzwungen werden kann, besser und leichter als auf einer Szene mit Kulissen und Soffiten, die überall auseinanderfallen und bei der besten Anordnung nie aus einem einzigen Punkt einen Zusammenhang bilden können. Der größte Vorteil, der daraus entsteht, würde aber der sein, daß das Bild der Szene in jeder Hinsicht künstlerischer behandelt werden könnte und dennoch der Handlung weniger Abbruch täte, da es sich nicht prahlend vordrängt, sondern als symbolischer Hintergrund immer in der für die Phantasie wohltätigen Ferne hält."

Die Forderung einer organischen, raumkünstlerisch und malerisch-perspektivisch richtigen Szenengestaltung ist nun allerdings auch im charlottenburger Schillertheater noch nicht erfüllt worden. Littmann und Direktor Löwenfeld haben sich vielmehr vorläufig dabei bescheiden müssen, die gute, liebe, alte Guckkastenbühne mit all ihren lächerlichen Unmöglichkeiten und längst nachgewiesenen Geschmackswidrigkeiten beizubehalten. Nur in der Anordnung des Proszeniums und durch Vermeidung des allerärgsten Übels, nämlich der so grotesk verzeichnenden Rampenbeleuchtung, wurde hier Neues und Weiterführendes gewagt, entsprechend den seit Goethe und Schinkel nie verstummten Forderungen, wie ich sie aus den Bedürfnissen eines sich kristallisierenden modern-dramatischen Stils heraus zuletzt in einer kleinen Programmschrift — „Die Schaubühne der Zukunft" (Schuster & Löffler) — ausgesprochen habe.

Max Littmann selbst formuliert die Aufgabe, die ihm für das Zuschauerhaus durch die besondern Tendenzen und Prinzipien der Schillertheater-Gesellschaft gestellt wurde, mit folgenden Worten: „Das Rangtheater — eine italienisch-französische Erfindung — verdankt seine Entstehung den Bedürfnissen der Höfe. Diese Theater erhielten unter Berücksichtigung der höfischen Rangklassen eine Teilung in verschiedene Ränge und innerhalb dieser wieder eine strenge Absonderung in Logen. Es wurde nicht einmal als ein besonderer Nachteil empfunden, daß fast alle Plätze der seitlichen Ränge keinen Blick zur Bühne hatten, denn das Spiel mit dem Vis-à-vis und mit dem im Fond des Hauses Sitzenden war ebenso wichtig als dasjenige auf der Bühne

selbst. Wenn man heute ein Volkstheater bauen will, das den sozialen Bestrebungen unsrer Zeit entspricht, so muß das neu zu Schaffende völlig neu sein, wie die Anschauungen, welche die großen sozialpolitischen Bewegungen des vergangenen Jahrhunderts ins Leben gerufen haben: ein modernes Haus im wahrsten Sinne des Worts; modern inbezug auf die Entwicklung des Raums mehr als auf den dem individuellen Geschmack seines Schöpfers entsprechenden Raumschmuck; es muß ein demokratisches Haus sein, ohne Betonung von Rang und Klassenunterschieden."

Bei 1450 Zuschauern, die hier unterzubringen waren (gegen 1100 im münchner Prinzregententheater), bestand die große Gefahr, daß auf den hintersten Rängen das gesprochene Wort nicht mehr deutlich verständlich sein würde. Dieser Gefahr begegnete Littmann sehr geschickt dadurch, daß er über den letzten Reihen des untern Amphitheaters ein zweites, oberes Amphitheater anordnete. Damit zugleich konnte er das seit dem Wegfall des einst so unentbehrlichen „Kronleuchters" noch immer nicht gelöste Problem der Zuschauerhaus-Beleuchtung auf eine überraschende und, wie uns scheint, recht glückliche Weise anpacken. Er ordnete am Gesims über dem obern Amphitheater nahe dem Plafond eine mächtige Reihe von Beleuchtungskörpern in höchst geschmackvoller Fassung an, so daß nun das untere Amphitheater sein Licht von hinten-oben empfängt, ein Lichteinfall, der es gestattet, den Theaterzettel oder das Textbuch in der Pause bequem zu lesen, indessen das Proszenium in einem gewissen Dämmer bleibt. Geht der Vorhang dann auf, so wirkt die Szene selbst als ein Organismus mit stärkerm und eigenem Licht, ein Umstand, der dem Bühnenbild eine erhöhte Intensität einhauchen kann, wenn er verständig ausgenutzt wird. Das Wesentlichste aber, das hier errungen wurde, ist, daß das Amphitheater nicht mehr — wie in Bayreuth und auch noch in München — als eine für sich bestehende Konstruktion in einen gleichfalls für sich behandelten Saalbau hineingestellt, sondern daß es mit diesem zu einem organischen Ganzen verschmolzen wurde. Die zur Füllung der Zwickel aus raumästhetischen und akustischen Rücksichten von den Seitenwänden her gegen die Sitzreihen hin vorgeführten Zwischenwände haben hier nicht nur den Zweck, eine Leere, eine architektonische Pause zu kaschieren, sondern ihre Säulen tragen, auf ihnen unmittelbar ruht die kapittierte Decke auf. Wer die bayreuther Verhältnisse genauer studiert hat, wird zugeben müssen, daß mit dieser Tatsache ein wesentlicher Fortschritt errungen wurde. Auf allen Plätzen im obern wie im untern Amphitheater ist die Akustik ziemlich gleich gut, wenn zwar der Eindruck nicht zu verwinden ist, daß das Amphitheater eigentlich nur dem großen „Freskostil im Drama" — wie der alte Devrient einmal sagte — ein adäquates Zuschauerhaus entgegensetzt. Schon der Anblick der stufenweis emporsteigenden, von blitzenden Lichtwogen übergossenen Menschenmassen hat etwas derart Monumentales, daß der Konversationston der intimern Schauspielgattungen nicht recht dazu passen will. Aber in einem Hause, das sich nach Schiller nennt — nun, wenn da die Monumentalität nicht am Platze war, dann möchten wir

wissen, wo man sie sonst suchen soll. Wir geben den Erbauern entschieden recht darin, zumal da die Volkskreise, für welche die Schillertheater-Gesellschaft wirkt, gerade das Monumentale hier sucht, das ihr sonst unzugänglich bleiben würde. Für die geringere dramatische Konfektionsware gibt es ja Schaustätten genug, die auch dem „weniger bemittelten Mitbürger" zugänglich sind. Die Schmuckmittel sind nur sparsam verwendet — die gesamten Baukosten dürften anderthalb Millionen kaum übersteigen — aber es ist erstaunlich, wie reich, wie harmonisch, wie elegant das Ganze wirkt, und wie sich, trotz der äußersten Einfachheit in der Baugebarung, schon beim Eintritt die Seele in eine festlich freudige Stimmung erhebt. Schon das Zurücktreten der mit kleinen, gedrungenen Säulen betonten Fassade hinter einen mit hübschen Bäumen bepflanzten Vorgarten zeigt an, daß hier etwas Besonderes steht, etwas, das nicht unmittelbar zur Straße und ihrem alltäglichen Lärm gehört. Gute Verhältnisse in den einzelnen Baugliedern, ganz besonders in den Fensterabmessungen, und eine geradezu meisterliche Behandlung der Farbe tun das übrige.

Das Haus soll sowohl für die Oper als auch für das Schauspiel verwendbar sein. Es wurde also, wie bereits erwähnt, eine neue, von Littmann konstruierte Proszeniumseinrichtung eingebaut. Das versenkte Orchester ist vorhanden, aber es ist, da vorläufig nur Schauspiele gegeben werden sollen, überdeckt mit einer breiten Vorbühne, die stufenweise bis zur ersten Sitzreihe absteigt. Die links und rechts von dem Bühnenrahmen aufstrebenden Schachte, durch welche die Tonwellen des Orchesters emporsteigen, sind mit hölzernen Wänden verschlossen, die ihrerseits als Schalltrichter wirken und mit Pforten versehen sind, durch welche Schauspieler und Chöre für Zwischenspiele oder um sich für den Beifall zu bedanken, aus- und eintreten. Die Szene empfängt das nötige Licht von unten durch eine Scheinwerfervorrichtung, die jetzt provisorisch in einem kaum bemerklichen Kasteneinbau zwischen den Proszeniumsstufen untergebracht ist, später an die Seitenwände konzentriert werden soll, wo sie dann ganz aus dem Gesichtsfeld verschwindet.

Auf die Bühne, auf den räumlich-malerischen Stil der Szene und die Stellung des menschlichen Körpers in ihr, darauf kommt es jetzt noch an! Da wir das Amphitheater unwidersprochen haben, so ist nicht einzusehen, warum nicht auch in der künstlerischen Formung der Szene die Ideen der großen Meister, der Schinkel und Goethe, verwirklicht werden sollen! Die Zeit ist reif. Die Künstler sind da. Um was handelt es sich denn noch anders, als darum, daß im Reich der Schaubühne endlich dieselben Konsequenzen gezogen werden, welche ein Messel in der Baukunst, ein Bruno Paul und verwandte Geister in den gewerblichen Künsten längst mit durchschlagendem Erfolg gezogen haben? Daß es zu diesem großen Ziel näher heranführt, das ist die symptomatische Bedeutung des Schillertheaters in Charlottenburg und ein unantastbares Verdienst seiner Erbauer.

Der Kritiker Bahr / von Willi Handl

Oben spielen sie Theater. Unten, zwischen den vielen Harmlosen, Gleichgiltigen und Begeisterten, sitzen ein paar, die sind verpflichtet, es besser zu wissen. Sie haben die Aufgabe, nachher zu sagen, wie es gemacht worden ist und wie es vollkommener wäre. Und augenblicklich, ohne nachzudenken, müssen sie das sagen. So einer sieht und hört nicht für sich selbst, sondern für die andern, zu denen er morgen sprechen wird. So einer stürzt, wenn der Vorhang noch nicht zum letzten Mal die Rampe berührt hat, aus dem Haus, in sein Bureau, zum Schreibtisch, an die Feder. Oder er sollte es wenigstens; die Minuten rinnen weg, es ist ihm keine Frist gegeben. Keine Frist, den Eindruck zu ordnen, das Gefühl, das vielleicht aus einem tiefen Grunde allzu persönlich angesprochen ist, schärfer auf die Sache einzustellen, nicht einmal die Nerven zu beruhigen, die etwa vom Schauen, vom Hören, von äußerer und innerer Anstrengung, aber auch vom Hasten, vom Hunger, von einer übeln Nachricht gereizt sein können. Über alles das muß er eilends hinweg, zu seinen Worten; und kann er nicht davon los, so nimmt er es in die Worte mit. Nichts bedenkt er jetzt, als seine Worte. Um Worte quält er sich, um Worte verzweifelt er, an Worten freut er sich und schreibt. Worte, Worte, Worte. Aus den Worten werden die Sätze, aus den Sätzen die Zeilen, aus den Zeilen die Kritik. Und rasch, möglichst rasch muß das Wort herbei, mit dem Gedanken oder neben ihm oder ohne ihn, wie es kommen mag. Es ist ihm keine Frist gegeben. Der Metteur flucht, der Nachtredakteur ringt die Hände: „So viel? So lang? Wir haben keinen Platz!" Nun, es ist alles eins; irgendwo muß ein Schlußpunkt sein, dann eine Chiffre. Am nächsten Morgen ist es gedruckt. Es sieht ganz anders aus, als er wollte, im Gefühl, im Gedanken, im Wort. Hauptsächlich im Wort; jetzt findet er viel bessere, leichtere, genauere. Zu spät. Aber was tuts? Um Mittag weiß niemand mehr davon, außer höchstens die Schauspieler, die geärgert worden sind.

Das ist Nachtkritik. Ein unbequemes Handwerk für die Routinierten, eine sorgenvolle Bangnis für die Gewissenhaften, eine moralische Gefahr für die Leichtsinnigen. Jeder weiß, wie die Nachtkritik der Kultur des Theaters, wie sie allem auf der Bühne, was zart und geistig ist und der Schonung bedarf, gefährlich werden kann. Sie dient der Neugierde; aber die Neugierigen erfahren nicht, was ihnen zu wissen am meisten not täte. Sie dient der ewigen Kunst; aber ihr Amt erlischt zwischen heute und morgen. Sie will eingehende, sorgsam erwägende Betrachtung sein, aber im Nu. Sie ist der vollkommenste innere Widerspruch, hebt sich fortwährend selbst auf, in jedem einzelnen Fall aufs neue, und bedeutet nichts weiter als eine schlechte Gewohnheit unsrer Zeitungen. Es gibt freilich auch unter den Journalisten einige, die der Kunst des Theaters mit einer solchen Leidenschaft ergeben sind, daß sie einen höhern Beruf zur Kritik in sich zu spüren meinen. Aber gerade diese bedrückt es am meisten, wenn sie so bei Nacht noch, in Zwang und

Unrast, sagen müssen, was sie doch lieber noch ein paar Stunden lang nachdenkend bei sich getragen und mit sich durchgesprochen hätten.

Dieses Metier der Nachtkritik hat Hermann Bahr nun viele schöne Jahre lang getrieben. Er hat frühmorgens aus der Zeitung zu den Leuten gesprochen, wenn am Abend vorher irgend etwas Neues, Großes, Fremdes, Erstaunliches oder auch nur Interessantes auf irgend einer wiener Bühne gezeigt worden war. Und jetzt ist aus den Kritiken zum vierten Mal ein Buch geworden, aus den Kritiken der letzten drei Jahre ein Buch, fast an die fünfhundert Seiten stark (Glossen. Zum wiener Theater. S. Fischer, Berlin). Ein dickes Buch voller Nachtkritiken: das Flüchtige verewigt; das rasch in den Tag Hineilende zur Dauer gezwungen; das hastend, in Minuten, für Minuten, Erzeugte auf Jahre befestigt; der in sich zerfallende Widerspruch durch einen noch größern aus seiner Natur gejagt, festgehalten durch den Widerspruch des Widerspruchs!

Keineswegs! Denn Bahr, den man wohl einen Journalisten nennen darf, wenn man den Begriff, vom Staub und Schweiß der atemlosen Sekunde gereinigt, in die höchsten Ehren einsetzt, die er verdienen kann — Bahr hat doch den ärgerlichen Selbstbetrug der nächtlich beschleunigten Enderkenntnisse kaum jemals im Ernst mitgemacht. Wer ihn kennt, wer eine Vorstellung von seinem Leben und seinem Arbeiten hat, der weiß es; und jedem andern muß es aus den Seiten dieses Buches gewiß werden. Nichts ist darinnen Nachtkritik, als höchstens immer die paar Zeilen, die, spielend und ohne Schwere, das verfliehende Ereignis des Abends selbst abtun. So viel für den Abonnenten zum Frühstück. Alles andre aber, in den Kämpfen und Ängsten eines Lebens erworben, aus dem wunderbaren Reichtum eines nie befriedigten Geistes mit Bedacht heraufgeholt, von den Kräften und Künsten einer ganz persönlichen Sprache zur Dauer geformt, wendet sich vom Zufall des Anlasses mit trotziger Absicht weg, ins Weite, Bedeutende, Ewige hin. In diesen Kritiken ist wohl von Dichtern und Dramen, von Schauspielern und Direktoren die Rede; aber sie sind nur Ursachen oder Beispiele oder Beweise für das, worüber ein Urteil ergeht. Dies aber ist immer unser eigenes Leben, unsre Zeit, unser Gewissen (als ein Wissen von uns selbst), der Mensch, der jetzt lebt, und die Welt, in der er sich einrichtet. Es setzt sich da, in seinen Teilen und Abschnitten mannigfaltig wechselnd, ein großes und wichtiges Buch zusammen. Und jeder, der hineinsieht, muß irgendwo einen Teil seiner selbst darin abgespiegelt finden. Es ist ein Buch der Sehnsucht. Dieser ruhelose Geist, der den Kreis unsrer Kultur umschritten hat, sucht fernere Ziele, schönere Hoffnungen, will die Gewißheit einer Entwicklung zum Neuen. Die Menschen sind der Stoff, den er bilden möchte; das Theater hilft ihm dabei nur als ein Abbild und Vorbild. Kaum daß er da und dort einmal ein Drama analysiert, einordnet, gegen gleichartige abwägt. Das, was es ihm zu unsrer ganzen Kultur zu sagen erlaubt, lockt ihn immer weit weg. Er gibt also keine sachliche, keine objektive Kritik, nein. Sie haben ihn auch oft genug darum gescholten und heftig beschimpft; so dürfe man

nicht kritisieren, das sei gegen Pflicht und Tradition, das heiße die Leute narren und den Theatern Unrecht tun. Mag sein. Es hat sich wohl auch, ich erinnere mich, zwischen den verstorbenen Stadträten und eingefangenen Raubmördern, oft sonderbar genug ausgenommen. Komisch fast; denn die Tageszeitungen haben sonst ein ganz andres Gesicht... Aber jetzt, im Buch, wo eines sich zum andern fügt, der Teil an das Ganze schließt, Gedanke zu Gedanken spricht, jetzt leuchtet das alles in befreiter Helle, löst sein Profil klar und stark vom Hintergrund einer ganzen Welt.

Der heiße, schwere Atem unsrer Zeit atmet in diesem Werk. Von uns handelt es, uns sucht es, uns will es, uns weist es, uns beschwört es. Zu uns drängt es, ob seine Erkenntnisse nun von den alten Griechen herkommen oder von den klassischen Deutschen, von Jetzigen oder Gewesenen, von Realisten oder Stilisten, von Spielern oder von Denkern. Es drängt hinauf, hinweg, aus diesem engen und verfälschten Leben, in ein größeres, dessen Wahrheit sich in uns vorbereitet. Diese gilt ihm vor allen andern. So mag es leicht sein, daß auch im weitern Kreise, auch abseits von Theater und Theaterspiel, sich gegen das Sachliche mancher Einwand erhebt. Daß etwa die Hypothesen gar nicht halten, die er willig von andern akzeptiert. Daß er von Dichtern gar nicht sagt, was diesen selbst das Wichtigste wäre. Daß er sich da oder dort an Techniken klammert und Inhalte übergeht oder den Lauf der Geschehnisse berichtet und die Kraft der Gefühle verschweigt. Das Wichtige ist ihm, womit er sein Bild einer neuen Kultur ausgestaltet. Wo er solches nicht findet, da geht er rasch vorüber. Gleichsam im ungeduldigen (wenn auch manchmal sehr höflichen) Ton des Berichtes schon anzeigend: Dies mag euch unterhalten oder beschäftigen. Aber worin kann es euch schließlich vorwärts bringen? Es ist unnütz, sich da betrachtend zu verweilen! — Vorwärts bringen! Wo immer man aus den Schriften dieses Buches einen Willen liest, ist es dieser. Der Mensch, die Kunst, die Welt muß neu werden. Mit unsrer Seele fange es an. Da ist Ibsen, da ist Wedekind, Strindberg, Tolstoi, da ist der junge Hauptmann, da sind heutige Franzosen. Was zeigen sie euch? Einen Übergang! Unsre Seelen sind alt und verwittert, was wir von ihnen zu wissen glauben, hat längst keinen Bestand mehr. Seht her, sie lösen euch auf in euer Nichts, sie zeigen euch, was ihr jetzt seid: ein Hauch, ein Zucken, ein Schein, die Idee eines Moments. Und doch aus so unendlich vielem zusammengesetzt, daß ihr es nicht fassen könnt! Sie zeigen euch das Chaos, und sie zeigen euch den Weg. Durch die Sehnsucht nach dem unendlichen All-Gefühl führt er: das gibt euch Maeterlinck, das gibt euch Ibsen, das gibt euch Novelli (von Bahr gesehen). Durch die Befreiung und das große Anschauen eurer Leidenschaft führt er, das gibt euch Goethe (Tasso), das gibt euch Schiller (man lese die wunderbar kühne Hypothese von der Idee des Don Carlos), das gibt euch wieder der alte Ibsen und mein Novelli, das gibt euch Kainz, die Duse, das geben euch die perikleischen Griechen und Hofmannsthal, der euch die griechische Seele zu erneuern kommt. Er führt durch das erneute Gewissen der Menschheit,

das dem Charakter, dem in Grenzen befestigten Ich, abgeschworen hat und nur den Trieben der Guten und Hohen vertraut, deren Gefühl in das All hinausreicht; das gibt euch Shakespeare und wieder Goethe und Shaw und wieder Ibsen und viele, die nach Ibsen kommen — bis zum „Traumulus" von Holz und Jerschke. Und zur neuen Kunst hinauf führt schließlich dieser Weg, zur neuen Kunst, die nicht mehr ein abgetrenntes Vergnügen für den müßigen Abend ist, vom Leben fortgerückt, „damit es die Gewohnheiten erschöpfter Handelsleute nicht störe", sondern ein hohes Fest dieses ganzen neuen Lebens selbst, ein harmonisch brausender, stürmender, singender, klingender Zusammenfluß seiner edelsten, vom Irdischen befreiten Töne. Von denen aber, die jetzt dieser neuen Kunst Mittel und Möglichkeiten aussinnen, die Masse an ihren höhern Ausdruck zu gewöhnen und ihren endlichen Triumph vorzubereiten suchen, nennt er am liebsten: Mahler, Reinhardt, Olbrich und sich selbst. Ja, der weitausgreifende Schritt seines eigenen Geistes tönt ihm selbst bedeutend mit bei diesem Übergang von Kultur zu Kultur. Er fühlt sich als einer, der Lebendiges zu Lebendigem trägt, der die innern Schätze der Welt vermehrt, als ein Bringer künftiger Werte. In der beschaulich erforschenden Mikroskopie einer sachlichen Kritik mag er die Fülle seiner Kräfte gar nicht verhalten.

So hat er sein Amt in den drei Jahren angesehen, deren kritische Arbeit dieses Buch einschließt. So hat er es schon die Jahre vorher getan, seit er sich, ungeduldig, vom Kampf um neue Worte und neue Techniken der Kunst zum Kampf um neue Begriffe und eine neue Führung des Lebens hingewendet hat. Es ist nun recht schwer, zu sagen, was dieser Kritiker, dem ja das eigentlichste Wesen der Kritik so wenig bedeutet, in all dieser Zeit der Kunst, dem Drama, dem Theater unsrer Stadt zu geben vermocht hat. Hier wäre nun zunächst zu fragen, ob denn überhaupt Kritik das Leben der Kunst mitschaffend berühren kann. Die meisten meiner Kollegen glauben das; ich nicht. Ich halte sie für ein ziemlich steriles Privatvergnügen gescheiter und geschmackvoller Menschen, deren innerste Leidenschaft das Nachdenken, deren liebste Atmosphäre die Kunst ist. Aber gerade darum, weil Bahr mit allen Kräften seines Geistes aus dieser Atmosphäre in eine höhere, von jener Leidenschaft zu einer mächtigern gedrängt und also den eigentlichen Boden der Kritik verlassen hat, gerade darum glaube ich, daß er, wie kein zweiter in Wien, der Kunst, dem Drama, dem Theater Bedeutendes gegeben hat. Freilich nicht, indem er die Schaffenden korrigierte, anspornte, zurechtwies oder die Darstellenden beriet und verwarnte, wie dies mancher Schreibende als die Wirkung einer Kritik sich vorlügen mag. Sondern, indem er den Genießern, sofern sie nur willig Suchende und ehrlich Vertrauende waren, neue Gefühle schuf, oder besser, neue Klarheit über ihre Gefühle. Daß wir als ganzes Volk zunächst wieder ein Pathos, das Pathos unsrer Zeit bekommen müssen, wenn es gelingen soll, die Künste bei uns zu jenem Höchsten emporzubringen, das in den Herzen aller Kultivierten reift, dies gilt allen Verständigen als ausgemacht. Und eben dieses Pathos hat Bahr, wie kein

zweiter, in unsre Seelen getragen, hat darin Feuer gelegt, warm und hell gemacht und, ob er wollte oder nicht, unter dem Zwang seines mächtig waltenden Geistes heute schon eine Gemeinschaft gestiftet, die, weit entfernt, auf alle Worte des Meisters schülerhaft orthodox zu schwören, doch fest entschlossen ist, seine großen Rufe mitzurufen, leidenschaftlich, aufrecht, im Ziele unbeirrt, wie er. Das hat er uns und in uns dem Theater dieser Stadt gegeben: einen Kreis von Menschen, die Erhabenes stark empfinden, die Großes fühlen wollen, die aufzuregen und mitzureißen sind, die auf allen Wegen der Kunst nur einer neuen, höhern Form des Lebens freudevoll ergriffen zupilgern. Was dies für die heutige und für die künftige Gestaltung des Theaters bedeutet, läßt sich im einzelnen natürlich nicht ausrechnen. Aber wer mit geschärftem Sinn auf die Rührung, den Zorn, die Lust unsrer Zuschauer achtet und ihre tiefern Ursachen herauszuspüren sucht, der wird es fühlen. Auch die Unbewußten, Undankbaren und Feindseligen können seiner Wirkung schließlich nicht entgehen. Und wenn er, selbstverständlich, auch nicht die einzige Stimme ist, die unser Gewissen zum Pathos des neuen Lebens und der neuen Kunst aufruft, so ist sein Ruf doch der stärkste, leidenschaftlichste, befeuerndste.

Dieses Buch ist wieder ein Beweis davon. Wer irgend nur ein tieferes Gefühl von seiner Zeit, für seine Zeit in der Brust hegt, der kann es ohne fruchtbare Aufregung nicht lesen. Und es stellt doch nur eine Sammlung von Kritiken vor, eines Morgens unter den neusten Nachrichten erschienen, am Mittag drauf von den allerneusten Nachrichten verdrängt und verschlungen. Jetzt freilich leben sie weiter und haben nur, wie ein ironisches Zeichen ihrer Abstammung, das kleine Notizchen über das unmittelbare Ereignis des Abends angehängt, gleichsam ein atavistisch mahnendes Schweifchen. Sonst aber sind sie glänzende Beispiele für Nachtkritiken, wie sie nicht sein sollen. Und wie Nachtkritiken nicht sein sollen, so sollten sie eben sein.

Momentbilder von fremden Schaubühnen

Hahnenkampf / von Hanns Heinz Ewers



Nicht einmal Patschouli würde nützen. Moschus wohl. Aber Moschus kann ich auf den Tod nicht leiden. Ich nehme also Karbol, eine halbe Flasche voll Karbol in mein größtes Taschentuch. Denn ich sehe nicht ein, daß auch meine Nase dulden soll, wenn schon die Augen es müssen.

Mein Billet kostet zwei Kupferstücke. Man hat mich herumgeführt durch die ältesten Gassen von Malaga, dann durch ein paar schmutzige, stickige Höfe. Nun lese ich das Schild an der Tür: „Circo gallistico".

Ich klettere die gewundene Treppe hinauf im Dunkeln; einer schiebt mich von unten. Ein Oberlichtraum, der amphitheatralisch gebaut ist, kreisrund

absteigend. In der Mitte die sandige Arena, fünf Fuß im Durchmesser. Pöbel ringsum, zerlumpter, widerlicher Pöbel, schlimmster Auswurf eines pestkranken Volks. Ich presse mein Karboltuch fest ins Gesicht, aber mir ist, als ob dieser stickige Hauch überall durch meine Poren dringe, dieser trockene Mischmasch von Knoblauch und Schmutz, von Roheit und Krankheit.

Man bringt die Käfige hinein, wiegt sie sorgfältig, öffnet sie und nimmt die Vögel heraus. Die sehen wie Hennen aus, den Kamm und den Bart hat man ihnen abgeschnitten, und die langen Schwanzfedern, daß sie geschickter seien zum Kampf.

Die Männer streiten da unten. Sancho will, daß die Tiere gespornt kämpfen sollen, und nimmt die Waffen her, hübsche, kleine, haarscharfe Messerchen, die man den Tieren an die Sporen schnallt. Aber der Rothaarige schreit: das sei kein Spiel! Ein-, zweimal fliegen dann die Vögel auseinander — und schon liegt einer da, die lange Todeswunde im Halse. Nein, nein, das ist kein Spiel! So sollen sie kämpfen, so wie sie sind, lange, lange, bis einer niederbricht. Die Männer heulen und speien, und der schielende Fettwanst kritzelt die Wetten in sein Buch.

„Eine Peseta auf den Gelben! — Drei Kupferhündchen auf den Weißen von Sancho!"

Auf Sieg setzten die Kerle, oder auch auf die meisten Wunden und die meisten Angriffe.

„Dein Vogel hackt nicht, deshalb willst Du die Messer!"

„Er hackt nicht?" kreischt Sancho. „Deinem Küken reißt er die Augen aus und Dir dazu!"

Und sie gaben den Hähnen keine Messersporen. Es dauert länger so und ist viel schöner und grausamer.

Sie warfen die Vögel in den Sand. Die zögerten keinen kleinen Augenblick, sprangen auf einander, wild, wütend, wie ihre Herren. Flogen hoch, schlugen sich die Sporen um die Köpfe, hackten blind mit den scharfen Schnäbeln. Die Federn stäuben umher, sie rupfen sich, daß das Blut über den Leib fließt.

„Ho, Sancho, Dein guter Vogel! Schau, er hat dem Gelben ein Auge ausgehackt!"

Aber der Gelbe wehrt sich, schlägt in jeder Sekunde den Schnabel ein. Keinen Laut geben die Tiere von sich, in rasender Wut schlagen sie, beißen sie. Fliegen drei Fuß hoch in die Luft und nieder, ein Hacken und Reißen, immer von neuem.

„Er lahmt, Dein Weißer, Sancho, Dein Weißer lahmt!"

„Die Madonna schicke Dir die Pest auf den Hals, Nachbar!" kreischt Sancho und speit weit auf den gelben Hahn.

Nach zehn Minuten sind die Hälse beider Tiere gerupft; wie rote Giftschlangen wiegen sich die blutignackten Hälse auf den Leibern. Auch der Gelbe hat dem andern nun ein Auge ausgeschlagen, pickt es vom Boden auf und frißt es.

„Guten Appetit, mein Hähnchen," ruft der Rothaarige, „recht guten Appetit! Hol dir das andre Auge auch, mein Tierchen; ist ein Leckerbissen!"

Und die Vögel gönnen sich keinen Augenblick Ruhe. Immer wieder aufeinander mit unerhörter, wahnsinniger Wut. Der Weiße hat beide Augen verloren, hackt blind in die Luft hinein oder fliegt hoch, ohnmächtig versuchend, den unsichtbaren Gegner zu treffen. Aber er läßt immer wieder den scharfen Schnabel auf des andern blutigen Kopf niederfallen.

„Du verlierst, Sancho, zehn Duros wirst Du verlieren!"

„Halt das Maul, Sohn einer Wanze! Noch steht mein Vögelchen, und es wird seine Zeit aushalten!"

„Schlag ihn, mein Hähnchen!" brüllt der Rothaarige. „Schlag sie tot, Sanchos feige Henne."

Der Weiße sinkt zu Boden, einen Augenblick gibt der Gelbe Ruhe. Dann tritt er nahe heran, und langsam, einen Hieb nach dem andern, pickt er auf den Kopf des Feindes. Den Schädel will er ihm durchhacken, um das Gehirn zu fressen.

„Ja, ja, friß ihm das Hirn, mein Junge! Das ist noch viel besser wie Augen! Schmeckt wie Würstchen in Knoblauchsauce!"

Fast unbeweglich liegt der Weiße, läßt den andern geduldig sein Werk vollenden. Nur zuweilen schlägt er die Flügel oder macht einen vergeblichen Versuch, sich aufzurichten. Dann schreit Sancho:

„Ah, seht Ihr? Er lebt noch! Er wird seine Zeit aushalten!"

Und Sancho hat Recht. Der Gelbe ist so matt, blutet selbst aus hundert Wunden. Immer wieder schlägt er zu, aber die schwachen Hiebe können die Schädeldecke nicht zersprengen. Dicht hängt er über dem andern: zwei rote, blutige Klumpen; kaum mehr vermag man die Formen zu erkennen.

„Dreißig Minuten! Unentschieden!" ruft der Unparteiische.

„Nein, nicht unentschieden, Sanchos Hahn ist tot!" kreischt der Rothaarige.

„Was, tot?" schreit Sancho entrüstet und fährt mit seinem Stock in den Sand, stößt wild auf den sterbenden Hahn. Das Tier bewegt matt den zerrissenen Hals.

„Da seht Ihr, daß er lebt!" heult Sancho triumphierend.

„Verdammte Bestie!" zischt der Rothaarige. „Da nimm, Du Luder!" Und er läßt auf seinen Hahn zwei-, dreimal schwer seinen Knüppel niedersausen.

Man nimmt die Vögel, trägt sie unter die Pumpe und wäscht sie. Zählt die Wunden. Und Sancho brüllt vor Freude: der Gelbe hat mehr Hiebe mitbekommen, als sein Weißer!

„Sagt ichs nicht, daß er besser war wie Deine Krähe?"

„Besser? Eine Laus war es, kein Hahn!"

„Ah, Du Hund! Du Ketzer, den die Madonna bespeien möge! Mein Messerchen wird Dich lehren, was er wert war!"

Sancho klappt schnarrend die lange Navaja auf. Aber man trennt die beiden. Bringt ein paar neue Käfige in die Arena — —

Kasperletheater

Bunbury / Eine Legende von Matta-Fatta

Ein deutscher Dichter schrieb ein Stück
und kriegt es überall zurück.
Ich weiß nicht, ob es gut gewesen,
denn niemand hat es je gelesen.
Man liest, sofern man kein Idiot ist,
den Dichter erst, sobald er tot ist.
Dies stimmt jedoch nicht in jedem Falle,
die deutschen Dichter verhungern nicht
alle;
man lauscht auch, wenn ein Lebender
spricht,
doch dann ist es meist kein Dichter nicht.
Also ein Dichter schrieb ein Stück
und hatte damit wenig Glück.
Das Hoftheater, dem ers gesendet,
das hat ihm folgenden Brief gespendet:
„Wir müssen bedauern. Es ist fatal.
Wir spielen nur Werke von Blumen-
thal."
Vom Lessingtheater, von Otto Brahm
der Dichter dieses Briefchen bekam:
„Ich habe, wie Ihnen wohl bekannt ist,
einen Dichter, der Hauptmann genannt
ist.
Drum send ich dem Herrn sein Stück
retour.
Denn taugt es nichts, ja glauben Sies
nur,
dann ist es ein Durchfall, den der Herr
hat,
und taugt es was, ermordet mich
Gerhart."
Auch Raffael, der Löwenfeld,
hats ungelesen zurückgestellt.
„Ein neues Stück? Wie heißt? Nischt
zu machen!
Ich kann nur gebrauchen alte Sachen."
Nun sah er, daß überall seiner ein
„Nein" harrt,
und packte sein Stück und ging zu
Reinhardt.
„Max Reinhardt ist ein höheres Wesen.
Er wird mein Stück zum mindesten
lesen."
Und hoffnungsfreudig, mutig und froh
trat unser Dichter ins Bureau.
Der Dramaturg, der Cerberus,
erwidert kühl nur seinen Gruß.
„Den Direktor sprechen? Das geht
heut nicht.
Max Reinhardt muß aufs Amtsge-
richt."
Und als er am nächsten Tag wiederkam,
er wieder dieselben Worte vernahm:
„Den Direktor sprechen? Das können
Sie nicht.
Max Reinhardt muß aufs Amtsge-
richt."
„Nun gut, so laß ich mein Stück ihm
hier."
Der Dramaturg: „Verzeihen Sie mir,
er kanns nicht lesen, er kann es nicht,
er muß ja täglich aufs Amtsgericht."
„Dann lesen Sie es, Herr Dramaturg",
so spricht er und zittert durch und durch.
„Aber Liebster, Bester, das geht ja nicht,
wir müssen alle aufs Amtsgericht."
„Aufs Amtsgericht? Aufs Amtsgericht?
Was wollen Sie dort?" „Das wissen
Sie nicht?"
„Durchaus nicht!" „Nun, dann ver-
nehmen Sie:
Wir müssen dorthin wegen Bunbury."
„Wegen Bunbury? Was hör ich? Wie?"
„Jawohl, mein Herr, wegen Bunbury!
Der ganze Betrieb des Theaters staut
sich,
Denn, wissen Sie, unser Direktor haut
sich."
„Um Gotteswillen! Was hör ich? Wie?
Warum denn?" „Wegen Bunbury!
Das ist ein Streiten und ein Toben,
es stockt das Spiel, es stocken die Pro-
ben."

„Nein, was Sie sagen! Wie so denn? Wie?
So reden Sie doch!“ „Wegen Bunbury.“
„Und halten Sie dieses Stück für gut?“
„Mein Herr, Sie bringen mich in Wut!
Wie, wie nur können Sie es wagen,
mir so was ins Gesicht zu sagen?
Sie glauben wohl, wir seien Narren
und uns gefalle solch ein Schmarren?
O nein! Ein Wicht, Barnowsky geheißen,
möchte uns dieses Stück entreißen,
doch werden wir uns nicht glücklich fühlen,
eh wir nicht Bunbury selber spielen.“
So sprach der Dramaturg zum Dichter,
verrenkte die Glieder und schnitt Gesichter
und lief davon und kreischte: Hihi!
und rauft sich den Bart und schrie: Bunbury!
Der deutsche Dichter jedoch, was tat er?
Er lief hinüber ins Kleine Theater.
Herr Victor Barnowsky war nicht bös,
sondern wie immer ein bischen nervös.

„Ihr Stück soll ich lesen? Verzeihen Sie! Nie!
Ich bin jetzt beschäftigt mit Bunbury.
Die Sache ist zwar ein öder Schund,
doch ‚Englisch‘ ist heute Mode, und
außerdem gibts eine wundersame
und sicher wirkende Reklame.
Die Richter entschieden klar und scharf,
daß Bunbury ich nur spielen darf.
Der Reinhardt erduldet Höllenqualen:
anderthalbtausend Em muß er zahlen,
so oft ers spielt. Das ist kein Quark!
Denken Sie: fünfzehnhundert Mark!“
So sprach Barnowsky zu dem Dichter,
verrenkte die Glieder und schnitt Gesichter,
und hopste, jauchzte, lachte: Hihi!
und lief davon und schrie: Bunbury!
Der deutsche Dichter, er wußte nicht wie.
Er hörte nur Bunbury, Bunbury!
Es wurde ihm heiß, es wurde ihm kalt,
und endlich erfaßt ihn des Wahnsinns Gewalt;
erst schrie er auf, dann seufzt er hohl,
dann lief er nach Haus und trank Lysol.
Man hat ihn begraben des Morgens früh. — —
Am Abend aber war Bunbury!

Rundschau

Premierentiger

Wenn es einem römischen Gladiator gelungen war, seinen Gegner kampfunfähig zu machen, dann pflegte er ihm einen Fuß auf Brust und Nacken zu setzen und, das gezückte Schwert in der Faust, zu den „edeln“ Römern und Römerinnen aufzuschauen, die das weite Rund der Arena mit ihrem Beifallsjauchzen erfüllten. „Tod oder Leben?“ so fragte sein Blick, und der glückliche Sieger harrte nur des Zeichens, das die hochnotpeinliche Frage rasch zu entscheiden pflegte: der aufwärts gehaltene Daumen bedeutete Gnade, Leben, der gesenkte dagegen: keine Schonung, töte ihn vollends! Und es soll nur selten vorgekommen sein, daß die Daumen der vom Blutgeruch berauschten Römer und ihrer „zarten“ Frauen und Töchter nach aufwärts wiesen. Fast immer forderten tausende von gesenkten Daumen die Vollendung des grausamen Schauspiels.

Wir dünken uns heute hoch er-

haben über diese Barbarei und finden nicht genug Worte des Abscheus, wenn wir von den Tier- und Menschenopfern hören, die „zur Schande Europas" auf spanischen Stiergefechtsarenen noch immer der Schaugier des Volks dargebracht werden. Aber wir schreien nur wieder einmal Wehe über den Splitter im Auge des Nächsten und sehen nicht den Balken in unserm eigenen. „Wie?" höre ich sagen, „wir sollten ebenfalls —? Aber wir töten doch keine Gladiatoren mehr und dulden keine Stiergefechte!" Gewiß, das tun wir nicht. Aber wir lassen es ruhig geschehen, daß auf unsern Schaubühnen fortwährend die Seelen von Künstlern gemordet werden. Wir beteiligen uns wohl gar selbst an den Radauszenen, mit denen man in unsern hochkultivierten, glorreichen Tagen einen Dichter niederzupöbeln pflegt, der das Pech hat, den Geschmack der Menge zu verfehlen oder die unstillbare Lach-, Spott- und Hohnbegierde des intellektuellen, „literarischen" Premierenpublikums durch irgend eine Ungeschicklichkeit zu reizen. Wodurch unterscheiden wir uns also viel von jenen Barbaren, über die wir heute die Nase rümpfen? Stehen sie nicht beinahe noch über uns, da sie doch am Ende nur die Leiber von Tieren und Durchschnittsmenschen opferten und opfern, während wir uns fortgesetzt am Edelsten, am menschlichen Geist, versündigen?

Erst vor wenigen Wochen waren wir in Berlin und München — bei den Uraufführungen von Herbert Eulenbergs „Ritter Blaubart" und Eberhard Königs „Meister Josef" — Zeugen solcher Autodafés. Im stolzen Gefühl der eigenen Vortrefflichkeit und kulturellen Überlegenheit übergoß man die im großen Ganzen zwar mißlungenen, in vielen Einzelheiten aber doch zum Aufhorchen zwingenden Werke zweier unzweifelhafter, wenn auch noch ringender Dichter mit der ätzenden Säure schadenfrohen Gelächters und Gejohls. Man überhörte alle feinern Klänge und Untertöne und verbiß sich just in jene Stellen, in denen sich die Autoren eine Blöße gaben. Und mancher von jenen, die sich freiwillig zum Henker des unglücklichen Dichters gemacht haben, erinnert sich vielleicht heute noch mit Behagen der prachtvollen „Hetz".

Es ist bei ähnlichen Anlässen schon wiederholt behauptet worden, daß die Hauptkrakehler junge Leute seien, unreife Elemente, die hier, wie überall, das Bedürfnis empfinden, ihrer unmaßgeblichen Meinung einen möglichst spektakulösen Ausdruck zu geben. Das ist zum Teil richtig. Wer aber das Premierenpublikum nur ein einziges Mal genauer beobachtet hat, wird bemerkt haben, daß auch eine beträchtliche Anzahl älterer Herren, die oft den besten und geachtetsten Ständen angehören, sich recht vernehmbar, sichtbar und ostentativ an der „Bezwingung" des Autors beteiligen. Nicht einmal die Rücksicht auf die nicht gerade beneidenswerten Schauspieler, die doch die zunächst Betroffenen sind, hält sie davon ab. Und damit der Vergleich mit dem alten Rom in allen Details stimme, kann man nicht selten auch Damen in elegantesten Toiletten beobachten, die ihre Frauenrechte in sehr energischer Form ausüben. Man erkennt daraus, daß die wahre Ursache solcher Szenen nicht eigentlich das Bedürfnis Halbreifer nach Lärm und Ulk, sondern ein allgemeiner bedauerlicher Mangel an echter Geistes- und Herzensbildung, also ein Grundübel unsrer auf das Äußerliche gerichteten, einseitig ästhetisch-intellektuellen Kultur ist. Die durch Komödien und Schwänke verdorbenen Gebildeten von heute sind eben nicht mehr imstande, ein Drama zu verstehen und auf sich wirken zu lassen, es sei denn,

daß sie durch äußerliche oder äußerste Reizmittel oft recht bedenklicher Art aus ihrer stumpfen Interesselosigkeit aufgestachelt werden. Die Vorgänge eines Dramas, das frei von Sensationen ist und ein Mitfühlen und vor allem ein Mitdenken der Zuschauer verlangt, begegnen fast immer absoluter Teilnahmslosigkeit. Und für den Entgang an „Amüsement" sucht sich dann ein Teil des Publikums regelmäßig durch Verhöhnung des Autors schadlos zu halten. So zeigen sich die Wirkungen einer Kultur, die dem schrankenlosen Individualismus alles, auch die primitivsten Vorstellungen von Recht, Verantwortlichkeit und Anstand, zum Opfer gebracht hat.

Wodurch diesen Zuständen ein Ende gemacht werden kann? Nun, ich glaube, das wird weder entrüsteten Protesten noch etwa gar der oft alarmierten Polizei gelingen, solange nicht die Grundlagen unsrer Kultur solidere, das heißt nicht nur ästhetische, sondern vor allem auch sittliche werden. Es besteht allerdings wenig Hoffnung, daß dieses Ziel in absehbarer Zeit erreicht wird. Und man wird es daher wohl oder übel hinnehmen müssen, daß auch fernerhin der Premierenmob sich literarische und künstlerische Kritik und die Entscheidung über Sein oder Nichtsein eines Dichters anmaßt.

Wenn also auch der Autor leider, vorläufig wenigstens, nicht gegen die grausamen Launen des Publikums wirksam geschützt werden kann, so vermag sich doch der Literaturfreund vor allzu fatalen Eindrücken zu bewahren. Wer nämlich ein wirkliches, sachliches Interesse an der modernen dramatischen Produktion hat und keinen Wert darauf legt, sich bei allen Premieren zu zeigen und damit seine Zugehörigkeit zur literaturverständigen Elite zu beweisen, der gewöhne es sich ein für allemal ab, Premieren zu besuchen! Will man sich unbeeinflußt von der Parteien Lieben und Hassen ein klares Urteil über Wert oder Unwert einer neuen Bühnenschöpfung bilden, so besuche man eine spätere Aufführung. Man wird dort inmitten eines unbefangenen, man möchte fast sagen: idealen Publikums sitzen, eines Publikums, das dem Dichter in den meisten Fällen gerechter wird als die elegante Schar von „Sachverständigen", die ihn bei der Premiere zur Befriedigung mehr oder weniger perverser Gelüste langsam zu Tode martert. Wer also im Theater nicht den Skandal, sondern die Kunst sucht, der bleibe den modernen Gladiatorenspielen und Stiergefechten, den Erst- und Uraufführungen in den Schauspielhäusern fern.

Richard Braungart

Dichter und Geschäftsmann

Der Dramatiker Ernst Walter (M. A. Spitzer) in Wien bemüht sich, den alten Grundsatz zu widerlegen, daß die Dichtersleute in kaufmännischen Geschäften nicht auf der Höhe seien. Er läßt soeben unter dem Titel „Sieben Theaterstücke" einen Band dramatischer Werke erscheinen, der mit folgender, auf einer Buchschleife gedruckten, Ankündigung versehen ist: „Jeder Leser, der wesentlich zur Aufführung eines dieser Stücke auf einem Theater beiträgt, erhält den dritten Teil des Honorars und der Tantiemen für alle auf diesem Theater stattfindenden Aufführungen. Zuschriften direkt an den Autor."

In einem Vorwort fügt der Autor erklärend hinzu, daß er, bis auf das Burgtheater, wo er ein Stück einreichte, aber bald wieder zurückzog, die chikanösen Theaterdirektoren bisher mied. Er betont ausdrücklich: „Kein lebender Theaterdirektor hat bisher die sieben Stücke gelesen!" (Dieser merkwürdige Satz läßt unwillkürlich die Vermutung wach werden, daß Walter sich auf das Grab eines

verstorbenen Theaterdirektors, etwa Laubes, gesetzt, ihm die Stücke vorgelesen und dann im Traum des Toten Urteil vernommen habe.)

Der den bösen Theaterdirektoren versagte Genuß soll nun den Lesern werden. Sie sollen dabei sogar noch erkleckliche Summen gewinnen! Man weiß ja, welche Beträge unsre großen Dramatiker wie Sudermann, Blumenthal, Kadelburg und Philippi verdienen. Davon ist selbst ein Drittel sehr annehmbar. Die Hauptsache freilich für den geschäftstüchtigen Autor ist, daß möglichst viel Exemplare seines Buches gekauft werden. Stück für Stück zwei Kronen. Denn nur die sind zu dem dramatischen Wettbewerb zugelassen, die nachweisen, daß sie das Buch käuflich erworben haben.

Endlich einmal ein neuer Dramatiker, der eine Idee hat. Eine ingeniöse Idee. Wer weiß, ob sich nun nicht sogar ein Theaterdirektor findet, der sonst nur tantiemenfreie Stücke aufführt, nun aber das Buch des Herrn Walter kauft und ein Stück darstellt, da es ja nur noch zwei Drittel der üblichen Tantiemen kostet. Er dürfte dann sogar von sich sagen, ein Talent gefördert zu haben. Wenn auch nur eine einzige ähnlich aparte Idee in einem der Stücke verwertet ist, sogar *ein Genie*. Fragt sich nur, ob ein dichterisches. Erich Köhrer

Tiroler Krippenspiel

Im Schillertheater N. übt jetzt, ziemlich lange nach Weihnachten, das zur Verherrlichung des Weihnachtsgedankens bestimmte „Krippenspiel von der Geburt unsers Herrn und Heilands" seine naive Wirkung. Aus alten Passionsspielen hat der tiroler Volkshumorist Rudolf Greinz diese einfache Auslegung des legendären Mythus übernommen und wird mit seiner Darstellung auch die zu Freunden werben, die vor dem religiös Mystischen gern seitab weichen. Zu dieser günstigen Wirkung wird bei der großen Masse sicher nur in geringem Maße das kulturhistorische Interesse an diesem Sinnspiel beitragen; denn die Naiven machen sich wenig daraus, hier die Umrisse der ältesten deutschen Stegreifspiele ziemlich deutlich nachgezeichnet zu finden. Weit mehr wird es ihnen behagen, daß ihnen hier jeder Punkt der alten, liebgewordenen Bibelepisode in einer unendlich sinnfälligen, Volksgeist von ihrem Volksgeist gebenden Art vors Auge geführt wird. Daß sie sich hier nicht durch irgend welche übersinnliche Bestandteile durchzuackern, sondern einfach nur mit Augen zu sehen, mit Händen zu greifen haben. Wen verstehen einfache Gemüter besser, als den Menschen, der sich wie sie kleidet, der ihre Sprache spricht? Nach diesem Grundsatz ist also hier ein tirolerisches Bethlehem erbaut worden, mit Judäern in Wadenstrümpfen und Nagelschuhen, die allesamt, bald mit gesundem Volkswitz, bald in bescheidener Empfindsamkeit echt gebirglerisch daherreden. Nach diesem Grundsatz ist das Mirakel, das Römer und Tiroler lustig Seite an Seite stellt, auch mit den spaßigsten Anachronismen ausgestattet worden, die vielleicht das Unbegreifliche etwas verflachen, es aber eben dadurch im Volkssinn deutlich machen und so der Ausdehnung dieses Weihekults sicher dienlicher sind, als die tote, rein rednerische Religionspropaganda. W. T.

Herthas Hochzeit

Das Neue Schauspielhaus (dessen Inneres in seinem balkanisch-unbedenklichen Farbenstolz die Adrianopolisierung unsers dekorativen Geschmacks energisch einleitet) gibt: „Herthas Hochzeit", ein Lustspiel des Münchners Max Bernstein. Dieser Poet, ob er gleich eine konziliante Natur ist, hat einmal an Tiefen gerührt: in dem Dra-

ma „D' Mali", aufgeführt von Brahm im Deutschen Theater. Darin war eine alte Geschichte, die Dissonanz von Liebe und sozialer Struktur, mit gütiger, Vorurteile abstreifender Menschlichkeit neu gesehen (während es technisch ein naturalistisch-volkstümliches Kompromiß-Stück war). Viele empfanden damals, daß Bernstein Wertvolles schaffen könnte in dramatischer Gestaltung der Psychologie von München — nicht der Isar-Zigeuner, sondern eingewurzelter oder Wurzel schlagender Schichten. Herrn Bernstein diese ideale Forderung zu präsentieren, darf man nicht müde werden, darf es höchstens einer künstlerischen Entmutigung und Erholungsbedürftigkeit zurechnen, wenn er jetzt ein geistesarmes und nur in seiner Anspruchslosigkeit erträgliches Lustspiel dem Rampenlicht nicht ferngehalten hat. Aber selbst die Siesta eines klugen Kopfes müßte, scheint mir, minder bequemen Spielen geneigt sein. Wann wird das neudeutsche Lust-Spiel aufhören im besten Fall ein bedeutungsloses Spiel zu sein? Wann werden wir die köstlichen und gefährlichen Reize geistiger Lust genießerisch wieder erkennen? Ach, Nietzsche wußte um den Willen der Lust zu tiefer Ewigkeit, wußte um das Entzückende der fröhlichen Bosheit, die in sauerstoffreicher Atmosphäre gedeiht —: soll unser Lustspiel diesen Geist nie empfangen und ihm strotzende Früchte schenken dürfen? Bis jetzt gibts nur ein paar herb-kuragierte Vorfrüchte: die Lustspiele des frühen Wedekind (der aber, nach den grauenhaftesten Überwindungen, immer noch die Ehrfurcht vor dem Laster hat — worin sich vielleicht der Deutsche in ihm verrät) ... In die Reihe solcher Renaissance-Hoffnungen gehört die zur bürgerlichen Verbesserung emanzipierter Weiber ersonnene Bernsteinarbeit selbstverständlich nicht hinein. Sie gibt, vom Bannkreis der Fliegenden Blätter wenig entfernt, nichts als gutmütige Satire. Da ist das frauenrechtlerische Kommerzienratstöchterlein Hertha, das ziemlich absurd mitkreischt: „Los vom Manne!" und alsbald einen Ingenieur heiratet. Auch die von der Gegenpartei, die Monomanen der Sittlichkeit, werden dem Lachen überliefert. Wie in Ludwig Thomas „Lokalbahn" der Gesangverein, so rückt hier der Sittlichkeitsverein an, und sein Vorsitzender, reckenhaft gleich Felix Dahn, hält eine Ansprache, die uns amüsiert kichern läßt. Mehr aber nicht; das Glück lachender Befreiungen wächst in dieser Lauheit nicht. Und zu Thoma (der ja keineswegs die schärfsten Reize spendet) verhält sich dieser vermittelnde, urbane Bernstein wie große Bohnen in Milch zu italienischen Pfefferschoten (peperoni). Nur die Figur eines jüdischen Hausonkels, dessen Wesen mild-weise Lebenssicherheit ist, bewahrt Herthas Hochzeit stellenweise davor, langweilig zu sein ... Was Darstellung und Regie anlangt, so wars die Geburt einer Komödie aus dem Geist der Provinz. Allein Harry Walden und Herr E. Arndt (ein freilich manchmal zu forcierter Hausonkel) entgingen diesem Provinzial-Ernst durch ihre Routine.

Ferdinand Hardekopf

Deutsche Uraufführungen

5. 1. Gebhard Schätzler-Perasini: Die Generalkomteß, Lustspiel. München, Volkstheater.

Rudolf Greinz: Das Stadt-Jubiläum, Schwank. Wien, Raimund-Theater.

12. 1. Felix Hübel: La Paloma, Schauspiel. Leipzig, Stadttheater.

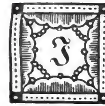
Max Bernstein: Herthas Hochzeit, Lustspiel. Berlin, Neues Schauspielhaus.

Wilhelm Jacoby und Harry Pohlmann: Der Tanzhusar, Schwank. Wiesbaden, Residenztheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Über das Drama Otto Ludwigs / von Max Mell



In Otto Ludwig erreicht die deutsche Dorf- und Kleinstadtgeschichte, wie sie in den dreißiger Jahren seines Jahrhunderts zur Aufnahme in der Dichtung gekommen war, ihren Höhepunkt und von da aus ihre Auflösung ins Drama. Denn jene spezifizierte Erzählungsart beruhte durchaus nicht, wie etwa die Dichtungen Gottfried Kellers, auf einer Zusammenfassung des Lebens, sondern ganz und gar auf dem Charakter, und meist auf dem Charakter im engern Sinne, wenigstens für die Helden: Standhaftigkeit, Willensstärke, Eigensinn, konsequente Hitzigkeit zeichnen die Hauptfiguren, mehr als andre Eigenschaften, aus, und schwächliche Geschöpfe werden ihnen oft als lächerliche und nicht ernst zu nehmende zur Seite gestellt. Mehr als im wirklichen Leben ist in diesen stilisierenden Schilderungen der Charakter das Bestimmende, und von der Plastik in der Dorfgeschichte zu einer ähnlichen Plastik im Drama ist nur ein Schritt. Otto Ludwig hat ihn getan.

Seine stille Jugend in kleiner, gartenhafter Umgebung, von Ausbrüchen des Unfriedens bisweilen gestört, findet in seinem Aufenthalt in Leipzig ein ebensolches Ende, wie seine musikalische Stimmung, sein lyrisches Zerflossensein sich zu Darstellung und Gestaltung von Menschen festet. Sein Entwicklungsgang mag nun nicht der gewesen sein, daß er durch Leben unter Menschen gezwungen wurde, schöpferisch auf diese Eindrücke zu reagieren, sondern daß seine Phantasie durch einen Begriff: „Menschenkenntnis" aufgeregt wurde und so sich die Differenziertheit der Menschen zurechtlegte, ausgestaltete, die Quellen des Schaffens damit nährte. Es ist auffällig, wie in seinen drei Jugenddramen dem „Hanns Frei", dem Vater in der „Pfarrose" und der Baronesse in den „Rechten des Herzens" Menschenkenntnis zugesprochen wird. Der Dichter aber ging an wirklicher Menschenkenntnis vorbei und kam zum Charakter.

Wenn gleich seine erste Berührung mit der fremden Wirklichkeit so ausfiel, darf man doch überzeugt sein, daß ihn die um ihn: seine Wohnung, Stube, Schreibtisch, jeder Gegenstand darauf und in seiner Umgebung, wunderbar bewegt haben; nur verzichtete er darauf, dem andres anzugliedern. Er war kein „Eroberer", und da er sich so gänzlich aus allem Welttreiben zurückzog, wurde er, rein wie kein andrer, der Ausdruck der herrschenden Tendenz seiner Zeit, aber der künstlerische Ausdruck. Denn bei den Vertretern des jungen Deutschland blieb das Recht immer nur Tendenz. Otto Ludwig aber, der damit begann, vom Recht des Herzens und Recht der Liebe zu sprechen, machte unbewußt das Recht zum Agens aller seiner Gestalten. Es ist das jene Disposition seiner Phantasie, die alle Menschenkenntnis nur als Charakterkenntnis begriff.

Das Lebensgefühl der Menschen in Otto Ludwigs Schriften ist ein williges Aufsichselbstgestelltsein. Die Frauen! Die Heiteretei, bei der es Sorge und langes Sitzen nicht gibt, deren Lieblingswort ist: „Und so ists, und nu ists fertig!" Dann die Pfarrose, und Lea, und die Heldin der bedeutenden Erzählung „Maria", die so ätherisch und fest zugleich ist, und deren Gehaben, als man ihr einen Fehltritt schuldgibt, ihren Charakter nicht weniger enthüllt, als den des Dichtenden. Die Männer! Das Unbeugsame und Eigensinnige an ihnen tritt immer stärker hervor: in der „Pfarrose" ruht alles, was geschieht, nur auf ihrer Überreiztheit und Rechthaberei, und im „Erbförster" treten sich dann zwei so geartete Männer gegenüber, beide auf ihr Recht pochend, der Förster wie Stein; alle „mit einem mehr und mehr sich potenzierenden monomanischen Streben nach einem innern Ziel", wie sich Alfred Freiherr von Berger in einem ausgezeichneten Aufsatz über Otto Ludwig ausdrückt.

Das andre aus solcher Phantasie resultierende Starke in Otto Ludwigs Dramen ist seine Gegenwart auf dem Schauplatz. Schon in „Hanns Frei" — einem Lustspiel, eigentlich mehr Oper, in seiner heitern Reimerei fast das deutsche musikalische Lustspiel der Cornelius und Wagner antezipierend — überblickt der Dichter die Gegenstände auf der Bühne mit größter Präzision. Oder man lese in den „Rechten des Herzens", wie der Dichter den Blick, die Bewegung, fast das Atmen seiner Gestalten fühlt. Paul: „Mein Bild für sie — glücklicher als sein Urbild." Er gibt der Baronesse ein Medaillon und springt aus dem Fenster; da die Baronesse zugleich nach der Tür sieht, fällt das Medaillon zu Boden. Die Baronesse wendet sich danach hin, sie kann, indem der Fürst eintritt, nur noch ihr Tuch darauf fallen lassen. Der Fürst: indem er nach dem offenen Fenster geht, an welchem noch der Stuhl, über welchen Paul stieg. . . Einzig diese Sicherheit der Zeichnung gibt dem Trauerspiel einen starken Halt, ebenso dem andern, der „Pfarrose", das zur Handlung ein unmögliches Gewirr von Intrigen, Zwischenträgereien und Übereiltheiten hat, aber Inneres und Äußeres zu einer unlöslichen musikalischen Einheit verschmilzt. Hier tritt oft mit denselben Worten wie in „Maria" alles Garten- und Waldhafte, alles Pfarrhofbehagliche und Volkstümliche aus des Dichters Seele heraus; in einer fast allzuscharfen

Zeichnung, aber in überquellender Kraft. Wie wunderbar ist es, wie die verstoßene Pfarrose nachts auf dem Kirchhof, unter den Fenstern des Elternhauses steht und ans Fenster nach Sabine klopft: „Und bitte, Sabine, dort auf dem Klavier — links unter dem Epheu — liegt Papier und Bleistift — und dort unter der Guitarre — aus dem Tintenzeug eine Oblate. Es geht schwer auf — du mußt an der Seite drücken. So. So." Den Reflex der Seele auf einen Gegenstand der äußern Welt zu geben: so wird das Unbewußte gehoben — die Arbeit der deutschen Dichtkunst seit Goethe — und damit wirkt Otto Ludwig überaus suggestiv und überaus rührend.

Ein Stück in jener Zeit hat eine ähnlich scharfe Milieuzeichnung: Hebbels „Maria Magdalene", die denn auch auf Otto Ludwig tiefen Eindruck gemacht hat. Jetzt erkrankte Ludwig an Hebbel und verfolgte sein Schaffen mit ängstlicher Eifersucht: ohne sich bewußt zu werden, daß Hebbels Kälte, die ihm dessen Dramen verfehlt erscheinen ließ, eben das war, was ihm mangelte: die architektonische Veranlagung, die Sicherheit, einen festen Grundriß zu entwerfen, der Hebbel erst das Gelingen so schwieriger dramatischer Pläne wie der „Agnes Bernauer" und der „Nibelungen" möglich machte. Hebbel gelang es, alle Lücken, aus denen der schnurgerade Strom der Handlung ausfließen könnte, nicht nur zu verstopfen, sondern dieser Notwendigkeit auch den Wert der künstlerischen Freiheit, des Organischen zu geben; ja, er hatte die Kraft, in den festgezogenen Kreis des Dramas sogar die Welthistorie zu zwingen, während es in jedem Drama Otto Ludwigs einen Punkt gibt, wo sich die Charaktere in eigenmächtigem Handeln aufrecken, so daß ihre Lebenskraft die organisierende Fähigkeit Ludwigs wegdrängt.

Nach dem wundervollen ersten Akt des „Erbförsters" — um diesen etwas näher zu betrachten — verläuft das Stück im Sande. Der Buchjäger prügelt Andres, der Förster schickt diesen mit Wilhelm in die Stadt zum Advokaten. Andres muß Wilhelm in der Schenke erwarten; er schläft dort ein; ein zufällig vorhandener Wilddieb stiehlt sein Gewehr und erschießt den Buchjäger an einer Stelle, wo zufällig Robert auf Marie wartet. Jetzt beginnt Überreiztheit und Leichtgläubigkeit: man weiß nicht, wer tot ist, handelt aber so, als ob mans wüßte, jeder anders; Stein glaubt Robert tot, der Förster glaubt Andres tot, will dies an Robert rächen und erschießt irrtümlich seine Tochter. Auf diesem Umweg kommt die Handlung zum Erbförster zurück, über trefflich gezeichnete Figuren — aber warum kommt der Wilddieb auf einmal ins Drama und stiehlt ein Gewehr? Ludwig überlegt einmal selbst. Wilkens zur Försterin: „Wenn sie nun zusammenrennen, Ihr Mann und der Buchjäger? Und jeder den andern als Wilddieb behandeln will? Oder der Buchjäger noch einmal über den Andres gerät? Und der tut, was ihm sein Vater befohlen hat? Oder der Andres und der junge Stein geraten aneinander?" Jeder dieser weitern Wege hätte die Einheit der Handlung besser gewahrt, weil es ohne Wilddieb abging; am besten aber gewiß der erste: der Buchjäger wäre einzig berechtigt gewesen, an die Stelle Steins als Gegenspieler zu treten. Es ist tragisch, wie blind Otto Ludwig an der Kunst vorbeiging . . .

und so ein Drama gab, in dem, wie sonst in keinem der deutschen Dichtung, höchste Kraft bewährt ist im Verschwenden.

Damit rühre ich an eine der wichtigsten Fragen der dramatischen Ökonomie: an das Abwägenkönnen, an das zarte Gefühl für Harmonie, das sofort einem dramatischen Plan gegenüber unfehlbar festzustellen weiß, wie viel, oder besser, wie wenig Personen das Drama tragen können. Es gibt Stücke, in denen es zu wenig sind, so daß die Figuren so viel Typik, ja Allegorie in sich versammeln müssen, daß ihnen die Lebensluft gebricht, und es gibt Stücke, in denen zu viel Personen sind, alle stark und lebendig, so daß sie das Drama sprengen. Zu dieser Art gehören alle Dramen Otto Ludwigs. Die Figuren geben zusammen keine Harmonie, und das Aufstellen der dramatischen Gegnerschaft ist immer mit Unsicherheit geschehen. Im „Fräulein von Scuderi" wirkt sehr peinlich, daß das Fräulein nur als deus ex machina gelten kann und fortwährend da ist, während das Drama wo anders spielt: in dem wundervoll zusammengeballten dritten Akt. Und so sind alle diese Stücke im Maß vergriffen: sie haben fünf Akte, und überlegt man sich den Stoff (man kann meistens den Gang der Handlung nicht nacherzählen, man muß für einen Überblick das Motiv von allerlei störenden Zutaten säubern), wird man unfehlbar auf die dreiaktige Einteilung geführt, nicht nur beim „Erbförster" in der eben angedeuteten Fortentwicklung der Handlung, auch bei den „Makkabäern", wofern man diese als dramatischen Stoff gelten lassen will. In der Zeit der Gotthelf, Immermann und Stifter, auch Auerbach, war Otto Ludwig wie keiner sonst befähigt, das klassische bürgerliche Drama zu schaffen: „Maria Magdalene" aber hat Hebbel geschrieben.

Jene Harmonie zu treffen (ein architektonisches Problem) ist der Punkt, worin sich die Persönlichkeit des Dramatikers klar aussprechen wird: denn die kann nur instinktiv geschaffen werden.

Otto Ludwig tastete nach ihr. Das Werk, das ihn durchs Leben begleitete, war die „Agnes Bernauer"; bei Goethe war es der „Faust", bei Hebbel der „Moloch", bei Kleist „Robert Guiscard". . . Die bloße Möglichkeit, daß im Stoff des „Engels von Augsburg" der Charakter der Agnes verschieden aufgefaßt werden konnte, trieb ihn an, jede dieser Möglichkeiten zu versuchen. So verbrauchte er seine Kraft. Die Hypertrophie seiner Beschäftigung mit dem Charakter verhinderte ihn immer an der Aufstellung des dramatischen Konflikts: Otto Ludwig kam gar nicht zum Drama, sondern nur zum Charakter. Einen Charakter in Leidenschaft zu bringen, schien ihm Drama zu heißen; aber der Charakter ist nur eine Funktion des dramatischen Planes.

Diejenige Literatur, welche eigentlich nichts darstellt als den Triumph der Charakterschilderung, ist die englische, von Chaucer und Shakespeare und dem altenglischen Drama bis zu den Romanschriftstellern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Und wie Ludwig an Hebbel erkrankt war, der ihn hemmte, so erkrankte er dann an Shakespeare, der ihn vergiftete. Widerwärtig ist es, den „Engel von Augsburg" zu lesen, das Barock Shakespeares

mit der aufgepfropften Persönlichkeit Otto Ludwigs zu einem doppelten Barock gemacht. Und so fand er auch keine Ruhe: er begann sein Inneres, die geheimsten Vorgänge des Schaffens zu erforschen, abzuklopfen, abzuhorchen, in Worten zu fassen und niederzuschreiben: manche sehen darin eine Schamlosigkeit und Entblößung, gegen die das Vergehen des Gyges ein läßliches genannt werden kann, andern aber scheint der Ring an die Hand der Belauschten gesprungen zu sein. Denn wenn er sich auch musikalischer Stimmungen und Farbenvisionen bewußt wird, die Gestalten steigen ihm nicht anders auf als: ein Charakter in einer Leidenschaft; und das sahen wir ohnedies aus seinen Dramen. Das, was Goethe mit seinem Leben unzählige Male tat: den Augenblick einfangen, darauf wäre es auch bei der Erzählung des Schaffensprozesses in Ludwig angekommen, und das entzog sich ihm, wie es sich jedem entzieht. Dieser Deutsche war aus dem unendlichen Schweifen in der Musik zu festerer Gestaltung gekommen, vom Geist des Rechtes beseelt, und war immer härter und eingegrübelter geworden. Er schloß sich ein, seine Kunst bohrte sich in die andrer Dichter, und als ihm das Letzte zu Worten erstarrte, mußte er sterben.

Liebhaber von Beruf / von Friedrich Kayßler

So steh ich Tag um Tag an deiner Seite
im Hause unsrer Kunst, und habe Stunden,
dich anzuschauen wie ein fernes Bild.
Von deinem Leben aber weiß ich nichts.

Das Werk getan, ein kurzes Lebewohl,
beim gehst du in ein Leben, das mir fremd,
ich wende zögernd mich dem meinen zu
und warte auf den Abend, Tag für Tag.

Und abends stehn wir wieder Seit an Seite,
im Flackern einer bunten Flitterwelt,
und stammeln, engumschlungen, Liebesworte,
die fern von uns ein fremder Geist ersann.

Von deinem Leben aber weiß ich nichts.
Bemalte Masken, lächeln wir uns an,
Genossen einer wesenlosen Welt. —
Und doch verbürgt dein blondes Haupt so viel.



Suzanne Desprès



as willst Du da tun?“ fragte Helmer seine Frau, als sie, im dritten Akt, ins Nebenzimmer geht. „Den Maskenkram heruntertun,“ antwortet Nora. Frau Desprès beabsichtigt und tut das nicht nur in dieser, sondern auch in ihren übrigen Rollen. Maskenkram ist ihr alles, was wir sonst an Leib und Seele französischer Schauspielerinnen geschätzt haben. Die Kampfmittel ihrer Erotik: ihre Schönheit und ihr Parfum; ihr Haar und ihr Gang; ihre Toiletten und ihre Brillanten. Das Bouquet ihres Wesens: Grazie und Liebenswürdigkeit, Witz und Geist, Pikanterie und Übermut. Auf all das müssen wir bei Frau Desprès verzichten. Weil sie kein berückendes Weib sein konnte, wollte sie gar kein Weib sein. Es ist ihr gelungen. Die Furcht, ungünstig auszusehen, kennt sie nicht. Was Koketterie ist, weiß sie nicht (wofern man nicht diesen vollendeten Mangel an Koketterie eine besondere Art der Koketterie nennen will). Sie gibt Jungfrauen, unverheiratete Frauen und legitime Mütter und ist in keinem Augenblick Weib. Nicht einmal Frau. Sie ist ein Mensch. Ein Mensch, der früh in Abgründe geblickt und darüber das Lachen verlernt hat. Ein Mensch, der nicht aus dem westlichen Paris stammt, aus diesem lichten, luftigen, prunkvollen Paris der breiten Avenuen, der heitern Gartenplätze und der glitzernden Springbrunnen. Wenn überhaupt Paris die Entwicklung dieses Menschen bestimmt hat, so kann es nur geschehen sein durch die unheimliche Enge der nördlichen Quartiere, wo ein drohendes Gewimmel eingepferchter Existenzen der Menschheit ganzen Jammer erduldet und erdulden macht. Vom Anblick dieses oder andern Elends mag die Bangigkeit im Gesicht der Frau Desprès, ihre bekümmerte Haltung, der gramvolle Klang ihrer Stimme, ihre ganze abwehrende Ungeschlechtlichkeit herrühren. Das ist ein Mund, der keine Freude mehr am Küssen hat, weil er zu oft in bitterm Weh gezuckt hat. Das ist ein Auge, das zuviel geweint hat, um noch in Begierde und Genuß aufglänzen zu können. Das ist, nehmt alles abermals in allem, ein ernster, strenger, in der Schule des Lebens schwer geprüfter Mensch, der es verschmähen wird, sich zu verstellen, Komödie zu spielen, Dinge vorzugeben, die nicht in ihm sind. Wenn ein solcher Mensch dennoch unter die Schauspieler geht, werden seine künstlerischen Ausdrucksmittel so einfach sein wie seine paar Wesenszüge, und er wird, er muß trachten, Rollen zu finden, deren Grundton mit dem Grundton seiner menschlichen Natur zusammenklingt oder ihm doch annähernd gleichzustimmen ist. Der Grundton der Desprès-Natur ist: lastendes Leid. Frau Desprès glaubte also gewiß sehr vorsichtig und sehr künstlerisch zu handeln, als sie bei ihrem ersten berliner Gastspiel ihr tränenfeuchtes oder tränentrockenes

Auge, ihren schmerzenreichen Mund, ihre vorwurfsvolle Gestalt und ihre klagende Stimme in den Dienst von sechs Gestalten stellte, auf denen irgend ein Leid lastet. Die Dirne Elisa leidet unter ihrem Beruf, „Rotkopf" unter der Lieblosigkeit seiner Umgebung, Denise unter ihrem „Fehltritt", Jacqueline unter dem Lebenswandel ihrer Mutter, Therese Raquin unter ihrem Verbrechen, Nora unter ihrem hochherzigen Betrug und seinen Folgen. Aber mit der bewußten Wahl dieser Rollen, die Frau Desprès keinen Zwang antun, oder bei deren Darstellung sie wenigstens sich keinen Zwang antut, hat die Künstlerin doch nur zum Teil klug gehandelt. Dem scheinbaren Vorteil, die Grenzen ihrer mimischen Begabung kurzsichtigen Augen so am besten zu verbergen, stand die ernstliche Gefahr gegenüber, scharfen Augen diese Grenzen erst recht deutlich zu machen, empfindliche Nerven durch die Einförmigkeit der Eindrücke abzustumpfen und einen wählerischen Geschmack durch die Minderwertigkeit der meisten Stücke zu verletzen.

Minderwertig sind von diesen sechs Stücken fünf. Das Unbehagen, das einen bei ihrer Lektüre überkommt, kann sich für den Zuschauer in freudigsten und schmerzlichsten Anteil verwandeln. Unsterbliche heben verlorene Kinder mit feurigen Armen zum Himmel empor. Auch auf dem Theater. Aber Unsterbliche müssen es sein. Was Frau Desprès mit ihren Schmarren tut, ist liebenswert und achtenswürdig und in keinem Augenblick genial. Sie sucht diese Ausgeburten theatralischer Gerissenheit menschenmöglich zu machen. Vor dem knallenden Effekt gibt sie der seelischen Wahrheit den Vorzug. Sie ist unendlich schlicht. Mit sparsamen Gesten, verschleierten Tönen, gedämpften, bis zur Grauheit, ja bis zur Farblosigkeit gedämpften Farben schafft sie nach ihrem Ebenbild Gestalten, deren Glaubhaftigkeit nicht auf der „dichterischen" Unterlage, sondern auf der Ehrlichkeit und Echtheit der Schauspielerin beruht. Die Realität von vieren dieser Gestalten, im Buch fragwürdig, wird durch sie unzweifelhaft. Aber ist das genug? Mir nicht. Mir ist es zu wenig, Puppen als Lebewesen wiederzusehen, wenn es nicht zugleich Lebewesen sind, die mich durch ihre Größe oder ihre Tiefe, durch ihren geistigen Adel oder ihren seelischen Reichtum höherheben. Was bedeutet es schließlich, daß die Denise des jungen Dumas einmal, statt wie eine tragische Liebhaberin, wie ein leidender Mensch redet, wenn ich die Tragik dieses Menschen zwar erkennen, aber nicht mitfühlen kann? Eine Frau, die auf der Straße traurig an mir vorbeischleicht, wird mich nicht eher erschüttern, als bis ich entdecke, daß da ein allgemeinmenschliches Schicksal von einer ganz besonders beschaffenen Seele getragen wird. Die Seele der Frau Desprès ist (richtiger: scheint auf der Bühne, und einzig darauf kommt es hier an) denkbar unzusammengesetzt. Sie äußert sich so zart, daß man zunächst gefesselt ist, aber auch so primitiv, daß das Interesse schnell verfliegt. Primitivität kann gewaltig sein: hier ist

sie es nicht. Von seiner Therese Raquin und ihrem Laurent hat Zola selbst gesagt, sie seien »des brutes humaines, rien de plus«. Weil die beiden auch wirklich nicht mehr geworden sind als Bestien in Menschengestalt, darum ist das Drama wertlos. Es könnte auf der Bühne wertvoll werden durch eine Schauspielerin, die die primitive Bestialität der Therese selbstherrlich in eine reißende, zerkrallende, wilde, wunde und jähe Urleidenschaft erhöhte. Frau Desprès macht das wertlose Drama sinnlos, indem sie die Hauptfigur verfeinert und dadurch sogar der Handlung jede Wahrscheinlichkeit nimmt.

Aus andern Gründen ist die einzige Dichtergestalt, die Frau Desprès nachzuschaffen versucht hat, leblos geblieben. Ibsens Nora hat man, oder habe ich, auf der Bühne bisher entweder glücklich anfangen oder glücklich enden sehen, aber nie hingen Anfang und Ende zusammen. Die Réjane und die Sorma trafen das verzogene Singvögelchen, die ausgelassene Mutter. Die Duse und die Triesch trafen die Frauenrechtlerin, das befreite Weib. Jede von ihnen schien an der Vereinigung der zwei Seelen in Noras Brust zu verzweifeln und warf sich darum mit Entschiedenheit auf eine von den beiden. Frau Desprès trifft keine, weil sie mit aller Gewalt nach einer Vermittlung strebt. Um zu erklären, daß Nora ihre Kinder verläßt, ist sie gegen diese Kinder erschreckend kühl. Sie spielt mit ihnen aus Erbarmen, nicht aus Liebe. Das wäre zur Not hinzunehmen, wenn dafür der Schluß mit einer nie gesehenen Wucht und Überzeugungskraft einschlüge. Aber außer der Hennings hat ihn noch keine Schauspielerin von Ruf ärger verfehlt. Da war auch nicht eine Spur von unbeugsamer Überlegenheit und starrer Entschlossenheit. In dieser Darstellung hätte dieser Schluß unfehlbar lächerlich gewirkt, wenn Herr Lugné-Poë seinen Helmer so fest und bestimmt durchgehalten hätte, wie er ihn angelegt hatte. Denn dann hätte er seine Frau am Handgelenk gepackt, hätte ihr ihre Standrede zurückgegeben, und alles wäre wieder in Ordnung gewesen. So aber machte er sich windelweich und gänzlich wesenlos, um der Gattin den Abgang halbwegs zu retten. Nein, ohne alle Umschreibung sei es gesagt, daß Frau Desprès nicht nur für den Schluß der Nora die geistige Macht, sondern auch für den Anfang die Poesie und Wärme, für die Mitte der märchenhafte Dämmerschein der Erwartung fehlt. Sie ist ein gar zu zerzaustes Eichkätzchen, eine gar zu mühsam frohe Lerche, als daß sie ihrem Mann acht Jahre lang das Heim zum Himmel hätte machen können. Sie spricht von dem Wunderbaren, aber es webt nichts lautlos um sie. Frau Desprès ist so überaus vernünftig. Sie sagt sich sehr richtig, daß Nora keine gelernte Balletteuse ist, daß sie darum wohl ihre Angsttarantella ganz naturalistisch kunstlos tanzen wird — und hat denn auch mit dieser richtigen Vernünftigkeit unsern Nicolaiten über alle Maßen gefallen.

Der Ärger über ihre Übertreibungen wird mich nicht ungerecht gegen Frau Desprès machen. Sie ist ein Mensch und als solcher unter allen Umständen wertvoller als eine Komödiantin. Unter fast allen Umständen. Denn wenn man auch nur drei Abende hintereinander den gleichen dumpfen, müden Ton gehört, dieselbe asketisch blasse und steife Schlichtheit gesehen hat, so kommen einem Augenblicke, wo man den krassesten Theatereffekt vorziehen würde, weil sich in ihm doch irgend eine Kraft, und sei es die unedelste, offenbaren müßte. Solche Augenblicke gehen vorüber. Man wird wieder bereit, Frau Desprès und ihre stille Art lieb zu haben, und wünscht bloß das eine: daß um ihretwillen nicht die ganze französische Schauspielkunst und die deutsche dazu auf den Kopf gestellt werde. Denn es ist ja einfach nicht wahr, daß Frau Desprès in Paris um ihrer Vorzüge willen unterdrückt wird, noch daß sie irgend einer unsrer wirklich großen Menschendarstellerinnen gleichkommt. Es ist nicht wahr, daß die Pariser sie zurücksetzen, weil sie nicht schön ist, kein Kleid tragen kann und nicht von tausend Teufelchen besessen ist. Sie weisen ihr einen zweiten Platz an, weil sie, im Gegensatz zu den Berlinern, ein scharfes Unterscheidungsvermögen und ein treues Gedächtnis für schauspielerische Leistungen haben. Sie wissen, daß Frau Desprès die letzte Gewalt selbst dann schuldig bleibt, wenn nicht ein Macher sie ungebührlich, sondern wenn ein Dichter sie mit ästhetischer Berechtigung verlangt. Sie kennen Bartet la divine und die wonnige Jeanne Granier und bemerken, daß sich neben ihnen Frau Desprès auch künstlerisch dürftig ausnimmt. Sie haben Sarahs Phädra und Réjanes Douloureuse gesehen und würden es für Blasphemie halten, die elegischen Anwandlungen der Frau Desprès mit solchen tragischen Erlebnissen zu vergleichen. Diese beiden Schöpfungen haben auch die Berliner gesehen, aber selbstverständlich vergessen. Desprès ist die Losung. Wenn man ihnen einredet, daß mit ihr, Hallelujah, die Duse überwunden ist, so glauben sies. Wenn ihnen ein ahnungsloses Gemüt den Namen unsrer Else Lehmann hinwirft, so kann man diesen unsinnigsten aller Vergleiche sofort von einem Chor von zwanzig kritikbeflissenen Narren nachplappern hören. Der Vergleichspunkt ist das bischen Einfachheit, das bei der Lehmann die stillschweigende Voraussetzung, bei Frau Desprès beinah der ganze Reichtum ist. Diese äußerliche Aehnlichkeit (für die hundert andre Namen auch gepaßt hätten) entdeckt ein Blinder. Man möchte meinen, daß die Unterschiede zwischen unserm unbegreiflich hohen Wunder und dem klugen französischen Talent noch viel augenfälliger sind. Aber es scheint doch nicht. Frau Desprès sollte kritischer sein als ihre Kritiker und sich durch als das sinnlose Lob nicht aus ihren Grenzen aufscheuchen lassen. Ihre Bestimmung ist nicht, als Stern durch das Weltall zu schnuppen, sondern im Lande zu bleiben und sich mit guter Ensemblekunst redlich zu nähren.

Der Andere/ von Julius Bab

Fünfter Akt*)

Der Garten Palizottis zur Nacht. Im Hintergrund die Villa; vom Gartensaal führt eine Terrasse von drei sehr breiten Stufen bis in die Mitte der Szene herab. Rechts und links breite rote Beete. Grenzen des Gartens sieht man nach keiner Seite. Doch leuchtet der nach rechts zum Tor führende Kiesweg weiß durch die dunkel strahlende Sommernacht. Zu beiden Seiten des Hauses hohe schwarze Zypressen. — Auf der Mittel-Stufe der Terrasse steht ein Tisch, an ihm sitzt Cäsar im schweren Lehnstuhl. Vor ihm ein großer silberner Becher. Neben ihm, den Krug in der Hand, der alte Manuel.

Cäsar: Schenk mir den Becher voll.

Die Nacht kam schnell.

Schenk wieder ein. Noch schneller kommt der Tag.
In diesen Zeiten sind der Sonne Lippen
zu fest verhaftet an der Erde Brust.
Das ist nicht Tag und Nacht — ist nur ein Fließen
von weißem Leuchten in ein schwarzes Leuchten.
Man soll nicht schlafen in so nächtelos
durchhellten Zeiten.

Schenk mir wieder ein.

---

*) Babs tragische Komödie, von der hier die erste Hälfte des letzten Aktes zum Abdruck gelangt, hat in diesen Tagen, am Hoftheater in Stuttgart, ihre Uraufführung erlebt und wird jetzt, im Verlag von S. Fischer, Berlin, als Buch erscheinen. Vier junge Künstler aus Ferrara wollen ihrem gutherzigen, aber sehr eiteln und törichten Mäcen, dem reichen Ambrogio Palizotti, einen Streich spielen. Mit Hülfe von Elena, der Gattin des Ambrogio, die zur Zeit die Geliebte des Malers Andrea ist, setzen sie einen andern als Ambrogio in das Haus des Patriziers, der dem so selbstbewußten Mäcen den Eintritt weigern und ihn so an seinem Ich irremachen soll. Für die Rolle dieses andern aber erwählen sie ihren Diener und Farbenreiber Cäsar Vicenti, der einst ein Freund des Ambrogio, ein Freier der Elena war und, von jener abgewiesen, in trotziges Elend sank bis zu seiner erniedrigenden Stellung bei den Künstlern. In der Rolle des reichen Gatten der Elena kehrt nun dem Cäsar seine alte, stärkere Natur zurück; von einer bisher nur durch äußere Vernachlässigung verborgenen lebhaften Ähnlichkeit mit Ambrogio unterstützt, spielt er sich so täuschend in seine Rolle hinein, daß nicht nur der Ambrogio bis zur völligen Geisteszerrüttung verwirrt wird, sondern auch die Maler und schließlich selbst Elena, die Frau, an seiner Identität zu zweifeln anfangen. Während seine innere Kraft neu wächst, fühlt Cäsar durch die Verwirrung jener absichtsvoll seine Rache. Halb gewillt, den Ambrogio aus dem Wege zu räumen und seinen Platz dauernd zu behaupten, hat er zwei Banditen, die Brüder Derossi, auf die Spur des verschwundenen Ambrogio gesandt. Von einem alten Diener des Ambrogio bedient, erwartet er nachts beim Wein die Meldung der Banditen. Bei dieser Lage der Dinge setzt der fünfte Akt ein.

Manuel: Ach, Messer — — — —

Cäsar: Schenk mir ein. In diesem Garten
rauscht ein Geruch aus all den roten Beeten
von Blütenkelchen, die weit offen sind,
der Wollust goldne Fäden aufzufangen,
wie sie des Nachtwinds Wehn vorübertreibt.
Es wogt ein Reigen trunkener Begierden,
von Ineinanderlangen, Sich-Ergießen. —
Man soll nicht nüchtern sein an so berauschtem,
so taumelvollem Ort. — Schenk wieder ein!

Manuel: Ach Messer —

Cäsar: Gib! (Nimmt ihm den Krug und gießt selbst den Becher voll)

Manuel (weinerlich, monoton): Ach, Messer Palizotti,
Ihr wart doch stets so mäßig, so verständig —
Verzeiht nur, Messer — ach, man kennt Euch kaum —
kennt Euch kaum wieder, Messer Palizotti —

Cäsar: Still, Alter, still. (Steht auf, den Becher in der Hand)
Es atmet diese Nacht
der Himmel schneller Sterne aus und ein,
der Blüte Sein wirft wilder Wogen auf.
Da legt wohl auch ein Mensch das enge Kleid
des Maßes ab — da steht wohl einer da
im Zwielicht dieser allzuschnellen Sterne,
in dieser allzuschwülen Blumen Duft. (Hebt den Becher)
Und hebt den Becher voller an den Mund
und wird so neu, so unersättlich neu
und reckt sich hoch, so unermeßlich hoch, (setzt den Becher nieder)
daß er der Erde, deren armes Blut
die große Trunkenheit in seinen Adern
um nichts vermehrt, mit Lachen wiedergibt,
was sie ihm bot, im Trunken neu zu sein. (Gießt den Wein zur Erde)
Fließ hin, fließ hin — O Nacht der schnellen Sterne! (Er stellt den Becher
klirrend auf den Tisch und setzt sich wieder. Lange Pause)

Manuel (ängstlich): Ach — Messer —

Cäsar (mit seltsamem Lachen): Hahaha! Nun, Alter! nun!
Bin ich dir nicht gefolgt — beinah — beinah!
Bist du zufrieden? Sieh, ich trink nicht mehr.

Manuel: Ach, Messer Palizotti — ja — ach ja —
nur — ach, verzeiht — Ihr sprecht — Ihr spracht sonst immer
so ruhig, so verständig — ach — —

Cäsar: Und heut?

Manuel: Ihr sprecht so wundersame wilde Worte,
fast ketzerisch, fast heidnisch — ach, verzeiht —
so ungewohnt, so furchtbar anzuhören —

Cäsar (versunken wie im Traum vor sich hin):
Sprach ich denn anders sonst? —
Manuel: O, soviel anders!
so gütig wars, so heiter anzuhören — —
Cäsar (immer wie im Traum): Gütig und heiter —? — — —
Manuel: Immer sagtet Ihr:
Maßhalten, das sei gut in allen Dingen,
und alles gut zu finden, wie es sei,
das sei die erste Kunst —
Cäsar: Das sagt ich —? —
Manuel (erleichtert, geschwätzig): Freilich
Wißt Ihr nicht, als des Herzogs Krieger damals
in unsre Speicher in Corsano fielen
und alle gleich von Kriegsgeschrei und Rache
im Ratssaal überschäumten? Wie Ihr damals
zur Ruhe mahntet und durch höflich Bitten
Entschädigung heischtet und erhieltet?! Alle
belobten Eure Sanftmut, Euer kluges
gemessenes Handeln damals.
Cäsar: Tat ich das —? —
Manuel: Ja, immer wart Ihr mäßig und verständig. (Hier erscheint Elena unbemerkt an der Schwelle des Hauses)
Wißt Ihr noch vor zwei Jahren hier im Saal —
Ich stand mit vielen Krügen dort am Tisch —
als Valabrassa sich im Trunk vergaß,
und kecke Worte, wie sie sich nicht schicken,
auf unsre Herrin sagte — der Arlezzo,
der junge Heißsporn, der in Rom jetzt malt,
zog gleich vom Leder. — Aber Ihr erhobt Euch
und trenntet sie und spracht, das sei beim Weine
und nicht mit Ernst gesagt und machtet Frieden.
Cäsar (in hellem Zorn aufspringend): Das tat ich nicht!!
Manuel (erschreckt): Herr —
Cäsar: Würgen tat ich ihn,
erdrosseln und zerschmettern unterm Tisch;
den Hund! den Hund!
Manuel (sehr ängstlich): Ach, Herr, Ihr sagtet doch — —
Cäsar: Du lügst, du Knecht! Erschlagen! Ihn erschlagen!
Manuel (zitternd): Messer Ambrogio — —
Cäsar (zusammenfahrend): So — ja so — (mit bittrem Lachen)
— — — — — — — — — — — — — — — ja so — — — (Pause. Dann Pochen rechts)
Geh — geh dort öffnen. Geh! (Manuel ab nach rechts)
Elena (tritt schnell heran): Was tust du, Cäsar?!

Cäsar (sieht sie fremd an): Du?

Elena: Du verrätst dich!

Cäsar (brütend): Wen?

Elena (mißverstehend): Das ist vorüber!
Ich liebe dich, dich, Cäsar, keinen andern —
du bist mir so gewiß, wie ich nicht mehr.
Doch dieser Alte — du verrätst dich!

Cäsar (mit durchbrechender Klarheit): Freilich!
verrät er sich, der Mensch, der einstmals war
und in der Wärme dieses Kleids erwacht
zurück ins Leben wandelt?! (Mit starkem Aufschwung)
Nun willkommen!
Mit allen Ehren eines Auferstandnen
sei er gegrüßt bei mir!

Elena: Was willst du tun?

Cäsar: Nicht weniger scheinen als ich bin! (Der Alte ist mit Theodore Derossi zurückgekommen und geht ins Haus ab. Elena will reden, Cäsar macht sie mit einer befehlenden Geste schweigen. Dann zu Derossi)
Tritt näher! — —
Was bringst du mir, Derossi? Traft ihr ihn?

Theodore: Er ist gefunden, Herr. In einer Hütte,
entdeckt ich ihn — weit draußen, bei Jacopo,
dem alten Bettler.

Cäsar: Bei dem Blinden?

Theodore: Ja. —
Er war sehr scheu und sagte gar nicht viel.
Mein Bruder blieb und hält ihn scharf in Acht.
Ich kam, von Euch das weitre zu erfragen.
Soll man denn nun? (Geste des Halsabschneidens)

Cäsar: Das ist nicht mehr von Nöten.

Theodore: Hm — nicht? Das ist nun freilich Eure Sache —
doch wenn ich eine Meinung sagen darf,
eilt Euch ein wenig, Herr! Man stellt Euch nach —

Cäsar: Wer?

Theodore: Diese Burschen, die ich erst hier traf,
belauern uns. Sie kamen mir mit Fragen
schon einmal in den Weg — was Ihr denn heute
von uns gewollt und so. — Wir pfiffen ihnen
was ins Gesicht. Sie gingen. Aber eben —
sah ich sie wieder — viere hinter mir —
sie passen auf — sie lauern in der Nähe —
nun meinetwegen — (an seinen Dolch greifend)
meinethalb auch vier! —

Cäsar: Du sagst mir sehr Willkommnes, Theodore.

Geh Du hinaus und sprich in allem Frieden
zu diesen Vieren, daß sie zu mir kommen.
Sie kommen recht. (Derossi zaudert)
Gehorche! eil dich! geh! (Derossi murrend ab)

Elena (mit fliegendem Atem): Was willst Du tun?

Cäsar (langsam, stark): Ich will nicht eine Last
von fremdem Leben gaukelnd weiterschleppen.
Mein Schritt wird weit und leicht, ich will die Ketten
von eines andern Schwere nicht am Fuß.
Ich bin mein Herr, ich will mein Haus erbauen —
dies drückt wie Blei mit seinem armen Prunk.
Ich geh hinaus.

Elena: Und ich? — (Von rechts kommen die Maler mit Derossi)

Cäsar: Sei still! (Er setzt sich — die Maler treten näher. Derossi bleibt rechts vorn)

Elena (wie betäubt): Und ich? (Pause)

Cäsar: Ich ließ euch rufen — (Pause)

Ruggiero: Messer Palizotti — — (Die andern schweigen)

Cäsar: Nun, Leonardo? — nun, Andrea, du!?
nun, Pietro — habt ihr euch bedacht: Wer bin ich?

Andrea: Wenn Ihr Ambrogio seid — — (Stockt, die andern schweigen. Pause)

Cäsar (erhebt sich, sehr stark): Ich bin es nicht!
Nein, nein, ihr traurigen Komödienmeister —
ich bin es nicht! Gottlob! ich bin es nicht!
Bin nicht Ambrogio, der zum Frieden redet,
nicht der im Rat sitzt, nicht der Samtbedeckte,
der Gold erwirbt und eine Frau und Bilder
und Freunde hat wie ihr! und keine Feinde —
der bin ich nicht! Gottlob! der bin ich nicht! (Pause, dann etwas ruhiger)
Cäsar Vicenti bin ich, den ihr kanntet,
der euer Knecht war, der sein Herr geworden,
der, wills der Himmel, noch viel hundert Feinde
in seinem Leben haben wird, und Frauen,
und Gold und Samt und Bilder, Häuser, Felder,
so denk ich, wird er haben — Freunde nicht!
und Herren auch nicht mehr. — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — Ihr seid entlassen — — (Pause, dann fast mit Humor)
Ihr, meine letzten Herrn, ich dank euch doch!
Zwar schuft ihr nichts von allen diesen Dingen —
so wenig Wanderer Lawinen schaffen,
wenn unter ihrem Schuh der Schnee sich löst —
doch dank ich euch! Ich will es euch gedenken,

vielleicht mit Lachen einst! Nun geht — lebt wohl! (Die Maler — sehr bestürzt — wollen gehen. Pietro bleibt stehen und sagt ruhig):

Pietro: Messer Vicenti, sagt: wo ist der andre?

Cäsar (auf Derossi weisend): Der Mann wird ihn euch zeigen. Holt ihn, geht! (Die Maler mit Derossi ab. Langes Schweigen. Cäsar schenkt sich einen Becher Wein ein. Trinkt in einem langen Zuge aus. Setzt ihn nieder und will die Stufen herabsteigen. Da stürzt Elena, die bisher wartend gestanden, auf ihn zu und faßt seinen Arm).

Elena: Und ich —?!

Cäsar: Was willst du, Weib?

Elena: Du läßt mich, Cäsar?!

Cäsar: Ich geh von hier, du bleibst — was willst du?

Elena: Cäsar!
Ich liebe dich —

Cäsar: Ja — morgen etwa andre —

Elena (rasend): Ah du!! (ruhiger) nein, nein, das war nur eine Waffe,
ein roher Stein mir in den Weg geworfen, —
war nicht dein Sinn. Du bist ja doch ein Wesen,
das fühlend lebt, kein Tier, das frißt und stirbt.
Du weißt ja doch, das, was jetzt in mir ist
und schluchzt und lacht und sich an deine Hände
mit Küssen schmiegt und dienen will und folgen
und mit dir sein und in dir, sich ergießen
in dich — in dich — das ist von andrer Art
als heiße Launen eigenwill'ger Stunden,
als stolze Spiele einer Herrschenden — —
ich ward ja anders — — in ein Ding verwandelt —
ein Ding für dich — — den Herrn — ich liebe dich! —

Cäsar (steinern): Mag sein. Du bist durch Liebe angebunden.
Wenn ichs bedenken wollte, vielleicht fänd ich:
ich liebte dich — doch will ichs nicht bedenken!
Denn ich will gehn, Weib — weite, weite Wege.
Fort — laß mich gehn!

Elena: Du liebst mich, Cäsar!

Cäsar: Nein!
Mein Leben lieb ich! meine neuen Taten!
Und all die Dinge, die ich fassen, greifen,
bezwingen, hassen und verachten werde —
die lieb ich! — geh! geh fort aus meinem Weg.

Elena: Ich bin dein Weib!

Cäsar: Man hat kein Weib — Ihr werdets
und wart es dann! Ihr seid es nie!

Elena: Ich bins!

Cäsar: Du bist es nicht. Ich bin der Liebe satt,
ich will ein Werk, ein Leben. —

Elena: Ich gebar dich,
daß du so wollen kannst und leben — ich!

Cäsar: Ja, du! Ihr seid zum Töten und Gebären.
In dir gestorben, stand ich auf in dir.
Den Leib der Mutter reißt das Kind entzwei.
Nur wer zerstört, der wird geboren werden.
Wer schont, erstickt — ich gehe! —

Elena: Cäsar, warte!
Ich geh mit dir!

Cäsar: Ich will dich nicht. Du lastest
mir wie ein Totes. — Fort! mir aus dem Weg!
Sieh mich nicht an! blick weg! Du hast die Züge
von einer Frau, die mich zehn lange Jahre
in eine schmutzig tiefe Grube stieß.
Bleib fort! zehn greuliche Gespenster laufen
auf deiner Spur und schrecken alles Helle
von meinem Weg! Geh fort! Ich will ins Licht!

Elena: Du tötest mich!

Cäsar: Das will ich —

Elena: Mörder —

Cäsar: Ja!
Es morden viele, viele sind ermordet
und wissens nicht. Einmal vor vielen Jahren
erschlugst du mich. Ich wußte selber kaum,
wie tot ich war. Doch mein Gespenst lief um,
heut kams zu dir — es will ein Vampyr werden.
Ich trinke Leben ein aus deinem Blut.
Indes dein Leib am Boden zuckt, zerbricht,
werd ich geboren, wachse wieder hoch —
ein Mensch, der lachen, herzlich lachen kann.
Ich trank dich leer! (Cäsar geht. Elena wirft sich ihm quer in den Weg)

Elena: Erbarmen!

Cäsar (hart, hell, fast lachend): Nein — ich lebe! (Er schreitet über sie hinweg und geht rechts vorn ab. Elena bleibt regungslos liegen. Die Gartentür schlägt krachend ins Schloß)

— —



Volontäre / von Richard Treitel



In der Öffentlichkeit hat man es dem Direktor von Ferdinand Bonns Berliner Theater übel vermerkt, daß er eine Dame für fünfzig Mark Monatsgage engagiert, daß er der Dame Unterricht erteilt und dafür dreihundert Mark Monatshonorar beansprucht und erhalten hat. Machen es die andern, oder genauer sehr viel andre Direktoren um ein Haar besser? Sie nehmen den jungen Damen vielleicht nicht in Form des Honorars das Geld ab, das die Damen von Hause oder sonst woher mitbringen. Aber wie ist es mit dem Verlangen nach großen, teuern Toiletten, die von der Gage unmöglich zu bezahlen sind? Nie sind gewisse Theaterdirektoren leichter für eine Kontraktlösung zu haben, als wenn Kostümanschaffungen von einer Dame verweigert werden, von der man angenommen hat, sie werde sich von derartig kleinlichen Erwägungen nicht leiten lassen. Weiß man nicht, wie manche Damen an ein großes Theater gelangen? Wie es geschieht, daß sie auch einmal in einer Nachmittagsvorstellung zum Auftreten gelangen, für die sie reichlich Zweidrittel der Billets angekauft haben? Weiß man nicht, wer alles bezahlt werden muß, um dies alles zu ermöglichen? Geschäft ist Geschäft. Im Theater genau so wie anderswo. Und ohne weiteres hat kein Mensch das Recht, den Theaterdirektoren darüber gram zu sein. Es sei denn, daß der Kritiker Ethiker von Fach ist oder glaubt, es sei seines Amts, sozialreformatorisch zu wirken.

Von diesem Standpunkt muß man zunächst einmal die Volontärfrage ansehen, die in der letzten Delegiertenversammlung aufgeworfen wurde. Früher brauchte der Direktor Statisten, die er mit Geld bezahlen mußte, und wenn es nur eine Mark für den Mann war. Heute muß man das ja auch. Denn manche Stücke haben so unvernünftig viel Statisten nötig, daß man darum allein doch nicht Volontäre halten kann. Aber einige sind immer ganz gut. Man hat dadurch für die Statisterie Leute, die in vielen Proben immerhin etwas geschickter werden als die, die sich des Abends am Theater oder vorher bei der Statistenagentur melden. Vor allem: sie sind dazu noch soviel billiger. Und wenn solche Leute ein Jahr lang gesehen haben, wie man sich am Theater räuspert und spuckt, so werden sie auch Schauspieler. Immerhin geeignet, am Nachmittag mal mitzuspielen. Für das Nachmittagspublikum reichen sie schon aus. Nach einem halben Jahr oder etwas mehr reichen sie sogar schon für die Abendvorstellungen, während die inzwischen eingetretenen Volontäre die Statistenplätze ausfüllen. Selbstverständlich noch nicht für die Abendvorstellungen, zu denen Presse erscheint. Aber man spielt ja nicht für die nörgelnde Presse allein. Die zahlenden Zuschauer merken so etwas weniger scharf. Da kann man einen jungen, auftrittswütigen Volontär schon eher einmal einschieben und ihn mit einer bewährten Kraft alternieren lassen. Das hat wiederum große Vorzüge. Nicht unbedingt für den Zuschauer; wohl aber unter Umständen für den Direktor. Man spart Spielgelder, die

man dem Schauspieler in ganz andrer Höhe zahlen muß, als dem jungen Acher, so dieser überhaupt etwas für sein Spiel erhält.

Es braucht dem Eingeweihten nicht gesagt zu werden, daß so etwas auch in bessern Theatern vorkommt. Es wurde von der Presse schon manchmal festgestellt, wie sehr sich die gewöhnlichen Theaterabende von den Premierenabenden unterscheiden, was die Darstellung anlangt. Manchmal war der Programmdrucker so rücksichtslos, die frühere Besetzung ruhig stehen zu lassen, um dem Kundigen vor Augen zu führen, wie sehr er es bedauern müsse, nicht am Premierenabend in die Vorstellung gegangen zu sein.

Vom Geschäftsstandpunkt aus gesehen: So spart man Geld. Einmal werden die Volontäre mit dreißig bis fünfzig Mark entlohnt. Sie erhalten gewöhnlich kein oder ein sehr geringes Spielgeld. Man spart an Statisten; man spart an Spielgeldern für gute Schauspieler. Das macht ein erklecklich Sümmlein, das man anderswo wieder sehr gut gebrauchen kann. Daß man dabei dem Publikum etwas Wind vor den Augen macht — nun ja; aber wenn sichs das Publikum gefallen läßt! Schließlich merkt es gar nichts, solange es nicht ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht wird. Und dann ist es ja auch ganz interessant zu sehen, wie weit sich der Werdende bereits am Muster des frühern Darstellers gebildet hat ... Man könnte unschwer noch einige derartige Entschuldigungen finden. Die zu verdeckende Hauptsache ist und bleibt: So ist es viel billiger. Man macht dem Publikum etwas vor, wofür es nicht das schöne Geld gezahlt hätte, wüßte es, was man ihm vormacht. Hier bekommt die Sache einen unangenehmen Beigeschmack für die Direktoren, die es angeht. Man müßte ihnen Unehrlichkeit vorwerfen.

Es kommt irgend ein junger Mensch zum Direktor. Er habe gemerkt, daß er Künstlerblut in sich habe. Der Direktor oder der Regisseur oder sonst jemand läßt sich etwas vorsprechen. Gewöhnlich hört sich das Gesprochene irgendwie an. Und wenn das der Fall ist, wird man ja auch engagiert. Forderungen stellt man nicht. Warum soll man also nicht engagiert werden? Es wird der erste Kontrakt ausgefüllt. Gage: dreißig bis fünfzig Mark. Das heißt: das ist keine Gage, also keine Gegenleistung für erwartete oder zu erwartende Leistungen. Das ist ein kleiner Beitrag zur Lebenshaltung, zum Unterricht, den man ja wohl doch noch nötig haben wird, oder sonst wozu. Man mag eben nicht, daß einer so lange ganz unbesoldet herumgeht. Zwei Jahre sind das mindeste. Erwünschter noch sind drei Jahre. Im ersten Jahr werde Statisterie die Hauptbeschäftigung sein. Auch diese Tätigkeit ist wichtig. Man lerne auf der Bühne stehen und gehen. Man wachse allmählich in das Milieu hinein und bilde sich an den großen Mustern. Im zweiten und dritten Jahr werde sich schon ab und zu Gelegenheit zu kleiner Beschäftigung finden; das hoffe man sicherlich, da ja Talent unzweifelhaft festgestellt sei. Dann kommt die Konventionalstrafe. Diese müsse hoch bemessen werden. Im Interesse des jungen Künstlers. Die Stetigkeit der Ausbildung dürfe nicht durch vieles Hin- und Herwandern unterbrochen werden, wozu die jungen Künstler so leicht neigen. Außerdem müsse der

Charakter gefestigt werden; energische Selbstzucht ist von nöten; man darf nicht jedem Gedanken so ohne weiteres nachgeben. Kontrakt ist Kontrakt. Der bindet, und an diesen Gedanken muß sich der Schauspieler von Jugend auf gewöhnen. Auch kleinere Strafen müssen vorgesehen werden. Auf der Bühne muß Ordnung herrschen. Der Dienst ist ernst, auch wenn sich das Ganze als heiteres Spiel dem Zuschauer zeigt ... Und so kann man noch weiter argumentieren. Der Volontär denkt wirklich, das alles sei so ernst, wie es gesagt wird. Und dabei ist es nur Versteckspiel. Es kommt auf all das so gar nicht an; die Hauptsache ist und bleibt die billige Kraft.

Man fragt vielleicht, ob sich denn Leute finden, die solche gefährlichen Kontrakte unterschreiben. Die Praxis gibt die beste Antwort. Sie finden sich, beinahe in zu großer Anzahl. Wer denkt daran, daß aus den kontraktlich stipulierten Strafgeldern einmal Ernst werden könne? Und wenn er daran denkt — was bedeutet dies gegen das Vergnügen und die Ehre und die Reputation, „Schauspieler" an einem bekannten Theater zu sein und mit diesem Titel auf der Visitenkarte herumzugehen? Was bedeutet es, daran gemessen, daß einmal keine Monatsgage ausgezahlt wird, weil sie durch verhängte Strafgelder aufgebraucht ist? Weiter denkt sicherlich keiner. Wenigstens zunächst nicht. Im zweiten oder dritten Jahr kommen solche Gedanken schon eher. Da sieht man, was man damals getan hat, wie man sich gebunden hat. Jetzt möchte man gern auf all die Ehre verzichten; aber jetzt hält einen die Konventionalstrafe, die nicht umsonst so hoch bemessen worden ist.

Solche Gedanken kommen aber nur denen, die wirklich weiter wollen. Eine Dame, die sich als Volontärin an ein Theater meldet, dessen Direktor in der Annonce mitteilen zu sollen geglaubt hat, das Theater liege in einer Garnisonstadt, wird daran nie denken. Für sie ist der Stand einer Volontärin ein treffliches Schild, das manche Organe des Staates oder der Stadt abhält, tiefer zu forschen. Sie hat einen Beruf; sie übt ihn gegen Gage aus. Das ist schon recht viel, und das schützt gegen Belästigungen. Man kann nie wissen, wie einem dieser Stand und diese Gage einmal von Nutzen sein kann. Diese Elemente kommen hier nicht in Frage. Denken aber die künstlerisch ernsthaften Volontäre nicht daran, welchen Schaden sie dem Schauspielerstand zufügen, dessen Mitglieder sie werden wollen? Müssen sie sich nicht sagen, daß sie in jedem Fall einen um sein Brot bringen? Daß irgend ein Kollege aus der Stellung gedrängt wird, die sie einnehmen? Daß sich dadurch das Schauspielerproletariat vergrößern muß?

Von den Direktoren ist eine Änderung der Verhältnisse nicht zu erwarten. Sie fahren geschäftlich zu gut dabei. Es ist Sache der Schauspieler, der Schauspielerorganisationen und Sache der Fachblätter, das Übel zu bekämpfen und dessen Umsichgreifen zu verhindern. Ein Volontär müßte von Schauspielern so behandelt werden, wie er von ihnen behandelt zu werden verdient. So kann man ihm vielleicht am besten klar machen, wie schwer er sich an seinem Stand versündigt.

Kasperletheater

Die heimliche Premiere/ von Trinkulo

Im Berliner Theater
Da gibts was zu schaun:
Es freun sich die Männer,
Es jauchzen die Fraun.
Sie haben die Ehre:
Sie pflücken das Reis
Der Bonnschen Premiere,
Von der niemand nichts weiß.

Aber vorher, da sprach er
Mit lautem Organ:
So räche die Schmach er,
Die ihm angetan.
„Doch Dich, Du mein Deutschland,
Dich lieb ich mit Fleiß
Und mit der heimlichen Liebe,
Von der niemand nichts weiß.

Dein Geist wird nicht schwächer
(Der Ferdinand riefs),
Zeig ich Dir Verbrecher
Und Privatdetektivs.
So dien ich voll Brunst Dir
Mit sauerstem Schweiß,
Und schenke 'ne Kunst Dir,
Von der niemand nichts weiß.

Und ich lach mich halb scheckig,
Red ich Dir es ein,
Daß das Reine ist dreckig
Und das Dreckige rein.
Und wenn der Hof selbst draufreinfällt,
So kichre ich ganz leis,
Wobei mir was einfällt,
Von dem niemand nichts weiß.

O Deutsches, o Lessing,
Seht Euer Programm!
Es macht solcher Messing
Die Kasse schnell klamm.
Ich hol mir noch manchen
schwergoldenen Preis:
Denn es gibt so viele Schmöker,
Von denen niemand nichts weiß."

Auf die Großmacht der Presse,
Da hab ich gespuckt . . . .
Jedes Wort meiner Rede
Wird dennoch gedruckt.
Ob mir feind auch die Clique,
Das dumme Geschmeiß:
Ich führ sie am Stricke,
Von dem niemand nichts weiß."

Tief drang seine Rede
In mein Herze von Holz.
O, halt ihn im Zaume,
Den leuchtenden Stolz!
Denn sonst reißt er noch fort Dich
Zu weit und zu heiß . . .
Und man bringt an 'nen Ort Dich,
Von dem niemand nichts weiß.

Rundschau

Max Devrient

Max Devrient, der jetzt fünfundzwanzig Jahre am Burgtheater ist, hat seinen Ruf als Schauspieler begründet, als dieses Theater noch auf der vollen Höhe seines Weltruhms stand. Von den großen Künstlern, denen er ebenbürtig an die Seite treten durfte, sind heute schon viele gestorben, und von den übrigen haben die meisten den Anschluß an den veränderten Kunstgeschmack unsrer Zeit nicht finden können. Das Burgtheater, wie es heute vor uns steht, ist eine imposante Ruine, und was jetzt dort an künstlerischen Leistungen geboten wird, ist der Mehrzahl nach aus erhabener Kunst und antiquiertem Kitsch eine seltsame Mischung, von der man mit den Worten Nathans sagen kann: „Groß und abscheulich!"

Max Devrient ist nun einer der wenigen vom guten alten Burgtheater, die ein Organ für die Umwandlung besessen haben, die sich inzwischen auf dem Gebiet der Dramatik vollzogen hat. Er hat noch ganz jene unnachahmliche echte Noblesse des alten Burgtheaters, die man an den Darstellern andrer Bühnen fast immer vermißt, und er hat dabei die Knappheit und Schärfe, den Mangel an Redseligkeit und schönem Gefühl, die halben Worte und Gesten, die nur andeutende Charakteristik: — kurz alle jene Eigenschaften, die das wohltuende Merkmal der modernen Schauspielkunst sind.

Man sieht an jeder Bewegung, die er macht, die außerordentliche Schulung, die er genossen hat, eine Schulung, wie sie nur das Burgtheater bieten konnte. Er hat jene unerschütterliche Sicherheit, die das Kennzeichen des berufenen Schauspielers ist. Denn ein richtiger Schauspieler fühlt sich nirgends so frei und unbefangen wie auf der Bühne, weil dort — und nicht im Leben — sein eigentliches Zuhause ist. Und dazu kommt noch, daß Devrient einer der ästhetischesten Schauspieler ist, die je auf der Bühne gestanden haben. Sein scharfes, herbes Organ, seine kurzen Bewegungen, sein vollendet schön geschnittener Kopf — das alles sind Kunstwerke der Natur. Hier hat die Natur, die ihre künstlerische Sorgfalt meist nur auf Tiere und Pflanzen verwendet, sich auch einmal mit einem Menschen etwas liebevoll beschäftigt.

Es ist bekannt, daß die Wiener gräßliche Theaternarren sind. Sie sind aber einigermaßen entschuldigt, denn diese an sich recht alberne Unart wurde an ihnen mit allen Mitteln großgezogen, und zwar durch eine Reihe entzückend liebenswürdiger Schauspieler. An andern großen Bühnen ist das Stück die Hauptsache und der Schauspieler der bloße Interpret. Am Burgtheater war das immer umgekehrt. Die Stücke waren sehr oft schlecht, aber auch wenn sie gut waren, waren sie fast nie so gut wie die Schauspieler. Max Devrient steht viel höher als die meisten Rollen, die er gespielt hat. Seine größte Force waren immer die papiernen Salonhelden aus jenen berüchtigten französischen Schauspielen, die in den siebziger Jahren nach Deutschland importiert wurden und eine Art Rache für Sedan bildeten. Sie haben bekanntlich lange Zeit den deutschen Markt fast ebenso ausschließlich beherrscht wie der französische Cham-

pagner, bis man endlich doch fand, daß sie nicht genug „sec" seien.

Aber Max Devrient hat aus diesen Attrappen Menschen gemacht. Und das kam daher, daß er selbst ein ausgezeichneter Mensch war. Er setzte vor seine Rollen das Vorzeichen Max Devrient, und sofort war die ganze Figur verändert. Le Bargy ist auch ein außerordentlich eleganter und vornehmer Schauspieler. Aber seine Noblesse ist gewissermaßen nur Kostüm. Sie hat keine tiefere Bedeutung als sein Frack oder seine Lackstiefel. Sie hängt nicht mit seinem innern Menschen zusammen. Sie ist etwas rein Physiologisches. Aber bei Devrient geht sie tiefer. Sie ist mehr als Theater.

Und daher wäre es vielleicht das Richtigste, bei diesem Devrient-Jubiläums gar nicht vom Künstler Max Devrient zu reden, sondern ausschließlich vom Menschen Max Devrient. Darin liegt eine scheinbare Degradierung, aber in Wahrheit ist es das höchste Lob. Denn jeder Künstler ist genau so viel Künstler, als er Mensch ist. Es kommt nie und nirgends auf etwas andres an. Wenn es nur mit dem Menschen richtig steht, so ist die Kunst ein Nebenprodukt, das sich ganz von selber herausstellt.

Egon Friedell

Zensur in der Provinz

Skowronnek und Kadelburg haben, wie männiglich bekannt, ein „Lustspiel": „Husarenfieber" zusammengezimmert. Weiter kein Ereignis, obwohl das Stück ein berliner Theater Abend für Abend füllt, und obwohl es kurz nach Weihnachten — als die von den Verfassern zu gunsten Berlins festgesetzte Sperrfrist abgelaufen war — an über hundert deutschen Provinz- und Hofbühnen in Szene gegangen ist. Von Interesse ist nur: einmal die Entstehung dieser Husarenposse, die sich an Ereignisse aus der Geschichte der guten alten Seidenstadt Krefeld knüpft, und zweitens, das ist die Hauptsache, die Aufnahme, will sagen: Nichtaufnahme des Opus in seiner eigentlichen Vaterstadt.

Kaiser Wilhelm hatte, es sei hier nur wiederholt, vor einigen Jahren bei einem Besuch in Krefeld einer Ehrenjungfrau versprochen, ein Kavallerieregiment nach Krefeld zu entsenden, um der dort herrschenden Tänzernot erfolgreich zu steuern. (In Wirklichkeit soll die Verlegung des düsseldorfer Husarenregiments nach Krefeld damals bereits beschlossene Sache gewesen sein.) Der Kaiser hielt sein Wort: am 2. April 1906 führte er selbst an der Spitze des Regiments die „Tanzhusaren" in die Seidenstadt ein. Die Begeisterung war in jenen Tagen mächtig; fieberhaft wurde gearbeitet, um dem Kaiser und seinen Soldaten einen farbenreichen, glänzenden Empfang und einen erinnerungsvollen Aufenthalt zu bereiten. Viel Geld wurde ausgegeben. Am Einzugstage selbst überall strahlende Gesichter, Spalier in Heringsdichte, wehende Fahnen, Musik, Guirlanden, dazu herrliches „Hohenzollernwetter"! Am Abend im kleinen Stadttheater vor Seiner Majestät Festvorstellung, neue elektrische Beleuchtung, Kaiserloge, Gustav von Moser. Daß diese Fülle der Gesichte für einen findigen Lustspieldichter Stoff zu einer an Lustigkeit übersprudelnden Komödie abgibt, liegt auf der Hand. Skowronnek und Kadelburg waren die findigen Dichter. Ihr „Husarenfieber" hat diese weltbewegenden Historien der Vergessenheit entrissen und auf die weltbedeutenden Bretter gestellt.

Jetzt kommt die Pointe der ganzen Sache. Es ist schon mit der rein menschlichen Neugier erklärlich, daß das brave krefelder Publikum die „Dramatisierung" der gewaltigsten Welle seines

sonst ziemlich friedlich dahinplätschernden städtischen Geschehnisstromes mit ganz besonderer Aufmerksamkeit auf der Bühne verfolgen würde. Aber das Publikum denkt, die höhere Instanz lenkt. Eine im Gemeinwesen der einseitigen Industriestadt „maßgebende" Persönlichkeit soll der Leitung des Theaters, die übrigens eine Aufbesserung ihrer bisherigen Einnahmen sehr gut gebrauchen könnte, erklärt haben, eine Aufführung des Werks würde nicht gern gesehen werden, sie würde geradezu Anstoß erregen, ins Provinz-Zensorendeutsch übertragen: die Aufführung hat zu unterbleiben! Dabei hat die Stadt (Stadttheater!) nur insofern etwas mit diesem lokalen Kunstinstitut zu schaffen, als sie für jedes Spieljahr ganze 20 000 Mark Zuschuß gewährt. Das Theater ist im Besitz einer Aktien-Gesellschaft, die gegen die Aufführung natürlich nichts einzuwenden hätte. Presse und Theaterpublikum haben dieser Machtprobe, besser: literarischen Bevormundung, gegenüber noch wenig zu unternehmen gewagt, die Leitung des Theaters auffallenderweise am wenigsten. Ob hier ein städtisches Pochen auf die 20 000 Mark Wunder gewirkt hat? So schafft sich eben jede Stadt auch in theatralibus die Verhältnisse, die sie verdient. Bedauerlich ist es aber jedenfalls und für die auch in größern Provinzstädten leider herrschende Angstmeierei und Eiertänzerei ungemein charakteristisch, daß nicht künstlerische Motive, sondern kleinstädtische Cliquenrücksichten einer ganzen Stadt die Bekanntschaft mit einem sie in erster Linie berührenden Stück versagen. Einen humoristischen Anstrich erhält die Krähwinkelangelegenheit schließlich durch die Tatsache, daß die Schauspielhäuser in Düsseldorf und Köln, die „Husarenfieber" erworben haben, durch das krefelder Zensurverbot mit krefelder Publikum gefüllt werden; am vorigen Sonntag erst fuhren 240 Personen im Sonderzug zur Aufführung ins Residenztheater nach Köln ...

Während ich die Korrektur dieser Zeilen lese, kommt die Nachricht, daß das Stück nunmehr doch freigegeben worden ist. Es war durchgesickert, daß große Zeitschriften, darunter die „Schaubühne", sich mit dem Abderitenstreich zu befassen beabsichtigten. Und da Ängstlichkeit nach außen und Kriechertum nach innen einander zu ergänzen pflegen, schluckte man die bittere Pille und erlaubte die Aufführung. **P. L.**

Monsieur L. Schönhoff

Der Kritiker Schönhoff schreibt im „Tag" eine durch ihren Umfang eingehend erscheinende Kritik über den ersten Abend der Madame Suzanne Desprès und gibt darin den Inhalt des Goncourtschen Dramas »La Fille Elisa« mit den folgenden Sätzen an: „... Elisa, das Mädel aus dem Volke, will poetisch tändeln und träumen, ihr Schatz denkt anders, der Filou. Entsetzen, wilde Wut packt das Mädel, sie sticht wie eine Wütende besinnungslos auf den Liebhaber zu, immer wieder und wieder.... Ohne inneres Verständnis für Elisas Tat sprechen Richter und Geschworene ihr dumpfes Schuldig ..."

Aus diesen Worten gehen für den aufmerksamen Leser einige Erkenntnisse hervor. Mit vollkommener Schlagkraft auch die folgenden: Der Kunstrichter Schönhoff hat kein inneres Verständnis — auch kein äußeres — für die französische Sprache. Ja, nicht eine einzige arme Silbe Französisch versteht er. Und Herr Schönhoff verheimlicht diese Tatsache seiner Redaktion, die ihn sonst nicht mit der Besprechung einer französischen Aufführung betrauen würde.

Ferner: Herr Schönhoff orientiert sich auch nicht einmal oberflächlich über die Handlung eines Dramas, das er bespricht, und dessen Wortlaut er unfähig ist, aufzufassen. Er erschnappt auch nicht das geringste Sinnfetzchen des Dargestellten, er verbringt den Theaterabend mit toten Sinnen (oder „tändelnd und träumend") und bietet auf Grund des also erworbenen „Verständmisses" Urteile über ein Drama, vergleichende Urteile über fremdländische Schauspielkunst, die Charakteristik einer Künstlerin und noch manches andre Wertvolle*).

Damit Herr Schönhoff, im kindlichen Gemüt, nicht etwa dem Wahn verfällt, er habe in seiner Inhaltsangabe ja nichts Falsches angegeben: Elisa wolle ja tatsächlich tändeln und träumen — poetisch! — nur der Schatz wolle andres — der Filou! — und das „Mädel" stoße ja wirklich zu — immer wieder und wieder — und das mit den Richtern und Geschworenen stimme ebenfalls — also! — also er, Schönhoff, müsse wohl doch französisch verstehen — um Monsieur Schönhoff vor solchem frommen Wahn zu bewahren, seien ihm einige zum „innern Verständnis" der Komödie, die er angesehen und gehört hat, nicht ganz unwesentliche Kleinigkeiten mitgeteilt.

La filla Elisa heißt auf deutsch (in dem von E. de Goncourt gewollten Sinne) nicht das „Mädel" Elisa, sondern die Dirne Elisa. Und warum die Dirne Elisa sticht? Zusticht? Immer und immer wieder? Weil sie — sie, die Dirne! — die sich allnächtlich und, wenns not tut, auch -täglich jedem Erstbesten um ein paar Franken (das in Frankreich übliche Zahlungsmittel) hingibt — fühllos, gedankenlos (so wie manche Männer Kritiken schreiben) — weil eben diese von der schmutzigen Wiege an tierisch auferwachsene Dirne Elisa sich dem ersten Mann, der sie wirklich liebt, den sie liebt — verweigert. Aus tief dumpf heraufwirkendem Seelenanstand instinktiv verweigern muß. Unbewußt muß! Das ist ja kein ganz neues, vielmehr ein uraltes Motiv: die Geschichte von der Dirne, die einmal nicht will. Um keinen Preis will — einmal! Lieber sterben oder töten als — wollen. Unsre da, Elisa, die Sie neckisch auch „die Kleine" nennen, die tötet den Mann, der sie liebt — den sie liebt, weil er das von ihr begehrt, stürmisch begehrt, was alle, alle andern begehren und erhalten. Weil (wenn man Instinkte in Bewußtheiten übersetzen will), weil sie den Geliebten, ihr Höchstes, ihr Heiliges, nicht be-

---

*) Über die Aufführung der „Nora" schreibt Herr Schönhoff: „Hier (mit dem Schluß des zweiten Aktes) ist die Höhe des Könnens von Frau Desprès erreicht. Die grazile, enttäuschte Nora verwundert sich nicht mehr in hitziger Härte. Überlegen wird sie von dannen gehen." Wer mitangesehen hat, daß Frau Desprès im dritten Akt ganz und gar nicht überlegen von dannen gegangen ist, könnte auch hier annehmen, daß Herr Schönhoff „getändelt und geträumt" hat oder nicht einmal für die „Nora" genügend französisch versteht. Damit täte man Herrn Schönhoff unrecht. Er hat es selbst ausgesprochen: „Der Kritiker kann heutzutage nicht vorsichtig genug sein und muß sich wohl verwahren," und da eine fast dreistündige Theatervorstellung, in der kein Bier herumgereicht wird, offenbar seiner kostbaren Gesundheit abträglich ist, so ist er es, der überlegen von dannen geht. Nur nicht, wie die Nora, die er meint, am Schluß des dritten, sondern schon nach dem Schluß des zweiten Akts.
S. J.

schmutzen will. Und auch: weil er mit seinem Wunsch und Ungestüm sich ihr selbst zerstört, ihr das Einzige, die ungeahnt erschienene Himmelsgnade, auch zum Schmutz herabwürdigt. Noch ein Augenblick, und es geschähe. Da sticht sie zu, immer und immer wieder.

Und diesen Vorgang, der zur Not auch ohne Französisch aufzufangen war, hat Herr Schönhoff dahin verstanden, daß ein „Mädel aus dem Volke" „poetisch tändeln und träumen" will und ihren Schatz, weil er „anders denkt", umbringt. Die reine Magd also, die sich ihrer . . . Haut wehrt! Die empörte Jungfrau, die — ebenfalls aus dem Instinkt heraus — ihr körperliches Heiligtum bis zum Selbstmord oder Mord verteidigt. Es ist nicht anders. Herr Schönhoff hats für die andre Geschichte gehalten. In seiner ganze vier Spalten messenden Besprechung kommt das Wort Dirne oder Prostituierte oder irgend etwas den Begriff auch nur entfernt Streifendes überhaupt nicht vor. Im Anfang, in den Übergangssätzen von der Desprès zur Elisa, ist von „Pensionsgeschichten der Kleinen" die Rede, die sie „zunächst vorzutragen" habe. Pensionsgeschichten! „Opfer des grausamen Alltags. Sie stöhnen auf: der Klang bebt nach, ein Wimmern in Wehmut . . ." Dreistes Verlegenheitsgefasel ohne irgend welchen Inhalt, selbst grammatikalisch verworren. „Schar der Mitspieler" wird das übrige Vierteldutzend Mädchen um Elisa genannt, vorsichtig, unverbindlich, weil Herrn Schönhoff keine Ahnung davon aufdämmert, was die Damengesellschaft im Freien denn eigentlich zu bedeuten habe, kein Schimmer, daß es da ein Bordellpersonal am Ausgehtage gibt — und sehr saftige „Pensionsgeschichten". Und Elisa und die „Schar der Mitspieler", das sind nun die „Opfer des grauen Alltags". Also wohl sowas wie ein Leben ohne rechten Inhalt — nicht wahr? — Langeweile — Frauenfrage — Proletarierinnen . . . . Ob man heute wohl Pschorr oder Spaten genehmigt? Vielleicht mal Pilsener.

Vorläufig aber heißt es noch aushalten. Zweiter Akt: „Den Verteidiger vor tauben Ohren sprach Lugné Poe . . ." Schönhoffs taube Ohren haben gehört, daß er „scharf gegliedert, eindringlich, nur an einigen Stellen in einer schauspielerisch-rednerischen Weise" sprach, die „von unsrer bedachtsameren Art absticht". Auch, daß der Sonderbeifall, den Lugné erhielt, mehr der gepredigten Sentenz galt. (Welcher denn, Herr Schönhoff? Sagen Sies doch! Ihre Leser wüßtens wirklich gern.) Nicht gehört aber haben die Ohren des Herrn Schönhoff, daß der Verteidiger in seinem langen Plaidoyer wohl an zwanzig bis dreißig Mal das Wort prostituée gebrauchte, prostituée de bas étage, daß er den Lebenslauf der Prostituierten Elisa vom Anbeginn bei der verbrecherischen Hebamme und Kupplerin durch alle schmutztriefenden Etappen verfolgte, gestaltete, zergliederte. Daß die hundertfältig in allen Stimmregistern posaunte prostitution mit unsrer Prostitution identisch ist — das ist dem Kritiker im zweiten Akt nicht ins „innere Verständnis" gedrungen.

Vom dritten Akt ist nicht mehr die Rede. Als „Gefängniswüstenei" ward er schon vorher abgetan. Kurz und gut. Und im Anschluß daran wird gesagt: „Den Roman Goncourts kenne ich nicht." Als ob sichs um einen Schmarren von Willy handelte. Ein echter deutscher Mann schert sich nicht um jeden welschen Kram. Und allzuviel Bildung schädigt die Unbefangenheit. La critique est aisée, et l'art est difficile. Kerr solls Schönhoff übersetzen. Aber nicht etwa umgekehrt! Der Kollege ist wehrlos. **Hans Olden**

Arthur Pserhofer

Wir haben einen guten Mann begraben. Keinen Vollkönner, hinter dem eine leuchtende Spur bleibt, aber einen lieben Menschen, dessen Hauptwesenszüge alle andern, die sonst noch in diesem wienerisch schlanken Körper wohnten, bald gleichgültig erscheinen ließen. Die innere Spaltung, die man hinter dem flott-fidelen Wesen des blonden Pserhofer schnell merkte, die auch durch den spöttelnden Ton seiner selbstkritischen Suffisance offenbart wurde, sie war gerade durch die volle Erkenntnis seines künstlerischen Halbwertes geschaffen worden. Pserhofer kannte seine virtuose Fähigkeit, aus jedem Gedanken, aus jedem noch so unbeträchtlichen Bestandteil der Rede, aus einem harmlosen Sätzchen, oft schon aus einer Vereinigung von drei Worten den zündendsten Witz herauszuschlagen. Wenn er seine epigrammatischen und aphoristischen Frechheiten, die meist mit einem satirischen Glanz geschmückt waren, dem großen Zuhörerkreise oder einer Gemeinde guter Freunde zum Besten gab, so konnte er sich sichtlich in dem Gefühl, der Erwecker und der souveräne Herr ungeheurer Heiterkeiten zu sein. Dann aber sah er die Grenze. Die unaufhörlich hervorsprudelnden Einfälle ließen sich nicht in die Einheit einer Form fesseln. Das alles blieb Brillantstaub: die ersehnte Komödie gelang nicht. Und zudem: die Gesellschaft, die „ihrem Turi", ihrem Witzjongleur gern immer wieder in die Saphirsche Garküche folgte, hatte ihn abgestempelt. Er wollte in großem Lustspielstil gerade seine Anhängerschaft persiflieren und mußte die „Nummer" eines Nachtkabarets sein. Er wollte weiter und weiter darum ringen, aus dem bunten Garten des Witzes zur Sonnenhöhe des Humors aufzusteigen — und mußte seine Glossen mit Zötchen durchflechten, um seinem Publikum auf die Dauer schmackhaft zu bleiben. So zog er im intimen Zwiegespräch weniger über die andern als über sich selbst her. So verblutete er körperlich und seelisch schnell, als sich trübe Lebensprüfungen, gesundheitliche Schwächungen zum geistigen Ikarusleiden gesellten. Requiescat . . .! W. T.

Herbarium

Mit poetischen Worten schildert Herr J. Landau im Berliner Börsencourier Noras schwerste Stunde im Spiel der Frau Desprès. Nämlich so: „Und als dann die Enttäuschung Schleier um Schleier von ihren Augen fortzieht, da zieht auch sie fort."

Diese ergreifende Darstellung belebt in der Phantasie des Lesers eine der schweren Stunden aus der Jugend des Herrn J. Landau. Etwa so: „Und als nun der Klassenlehrer Seite auf Seite der deutschen Stillehre durchging, da ging auch der kleine Landau durch."

Deutsche Uraufführungen

15. 1. Dora Duncker: Falsches Ziel, Schauspiel. Wien, Lustspieltheater.

Ludwig Huna: Tandaradei, Ein Akt. Paul Gutmann: Im Krüppelhaus, Ein Akt. Wien, Kleines Schauspielhaus.

17. 1. Julius Bab: Der Andere, Tragische Komödie. Stuttgart, Hoftheater.



Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9


Die Schaubühne
31. Januar 1907
III. Jahrgang Nummer 5

Die Moralität des französischen Theaters / von Oscar A. H. Schmitz

In Frankreich dürften jährlich nicht mehr bedeutende Dramen geschrieben werden als in Deutschland; aber in Frankreich entsteht jährlich eine Anzahl von Theaterstücken, die, ohne besonders tief gefühlt und groß gestaltet zu sein, auch ernsthafte Köpfe einen Abend fesseln und das Verständnis für die Zeit schärfen können. In Deutschland ist diese Literaturgattung schwer möglich. Die herrschende Gesellschaftsmoral ist so eng, daß in ihrem Rahmen künstlerische Probleme kaum denkbar sind. Die deutschen Probleme zwingen daher den Autor, in jedem Stück moralisch mit dem Ei der Leda zu beginnen: fast jedes moderne deutsche Drama enthält, ungewollt vielleicht, seine eigene, oft aus furchtbaren Kämpfen gewonnene Individualethik. Es ist fast undenkbar, daß es dabei ohne einige Zumutungen an den Hörer abginge. Die besten deutschen Dramen haben (auch im höhern Sinne) einen unbefriedigenden Schluß, und zwar darum, weil die problematischen Naturen der Helden sich in keine moralische oder soziale Einheit oder Allgemeinheit irgendwie einordnen lassen, persönlich keine Kompromisse schließen können, ohne das Problem hinfällig, das ganze Drama überflüssig zu machen, noch weniger aber den Tod verdienen.

Ein circulus vitiosus: Das Fehlen gesellschaftlicher Organisation des Landes macht jeden den Durchschnitt Überragenden „problematisch". Die Menge der Problematischen aber hindert wieder die gesellschaftliche Organisation. Mangels einer die Lebensnotwendigkeiten darstellenden Gesellschaft, die der Hörer in ihren Fehlern und Vorzügen kennt und als Ganzes hinnimmt, tritt im deutschen Drama meist irgend ein höheres, abstraktes Prinzip, wenn nicht eine verhaßte absolute Ethik als Maschinengott auf. Gerade unsre bedeutendsten Dramen, die gewaltsame oder flache Abschlüsse scheuen, sind erhabene Ruinen geblieben.

Der französische Mensch und Autor kommt selten dazu, seine Konflikte so schmerzlich durchkämpfen zu müssen. Er schöpft müheloser aus seiner allgemeinen Menschenerfahrung und nähert sich fast stets, wenn auch oft ganz unaufdringlich, der Tendenz: dadurch weiß man gleich, woran man ist. In den Spuren des Sophokles oder Shakespeare wird man heute Abend nicht wandeln, aber es kann interessant und unterhaltend werden. Man nimmt die gesellschaftliche Prämisse zunächst einmal als gegeben. Ist der Autor auch nur ein klarer Kopf, guter Beobachter und angenehmer Stilist, so kommt leicht eine respektable, wenn auch nicht übertrieben großartige Arbeit heraus. Es werden keine ungewöhnlichen Zumutungen gestellt, Koketterie, sozialer Ehrgeiz, Luxusbedürfnis, eheliche Untreue als nicht sehr pathetische Menschlichkeiten genommen, außer, wenn eine dieser Eigenschaften in allen ihren Konsequenzen dargestellt werden soll. Der Einzelfall wird mit strenger Beachtung der sozialen Möglichkeiten herausgearbeitet, eine Nebenszene oft im Interesse des Vergnügens zurechtgerückt. „Seit wann," sagte schon Beaumarchais, „hebt nicht die Lustigkeit die Unwahrscheinlichkeit auf?" Der französische Dramatiker konstruiert selten an der Moral herum. Seine Einzelszenen sind zwar viel gewagter als die der Deutschen, aber er sucht stets eine moralisch einwandfreie Lösung des Konflikts. Er stellt den Ehebruch unter Umständen sehr vergnüglich dar, verhindert auch vielleicht — als sittliche Nebenwirkung — daß man Steine auf die Ehebrecherin wirft; aber wo ist das französische Drama, das den Ehebruch oder die freie Liebe mit Erfolg verherrlichte? Einen moralischen „Skandal" wie in Goethes „Stella" (erste Bearbeitung) und manchem Werk der deutschen Romantik gibt es in der ganzen französischen Literatur nicht. Alle Menschlichkeiten werden mit lächelnder Kennerschaft beleuchtet, aber man hütet sich, sie gefühlsmäßig zu pathetisieren. Ein Hauptmotiv der nicht französischen modernen Literatur bietet das junge Mädchen, das „es" nicht mehr aushalten kann. Das würde auf der französischen Bühne unfehlbar humoristisch wirken. Wenn man auch die Sinnlichkeit begreift, ihre Konsequenzen entschuldigt, so findet man nichts lächerlicher, als wenn die »bagatelle« allzu ernst genommen wird. Eine Gestalt, die der Franzose anerkennen soll, muß für ihn vor allem „Haltung" haben; das fassungslos einem Mann in die Arme sinkende Mädchen versteht er nicht. Er kennt nicht den primitiven gesellschaftlichen Zustand, in dem so etwas wirklich echte Naivität sein kann.

Die für so unmoralisch geltenden Franzosen sind ein in seiner Moral sehr sicheres und eigenartiges Volk, ebenso fern von der natürlichen Leidenschaftlichkeit, die im Süden täglich die sehr viel knappern Satzungen durchbricht, als von nordländischer, protestantischer Enge, die hinter undurchführbaren Gesetzen eine alle Lateiner verblüffende Promiskuität verbirgt. Aber was dieses starke Moralisieren der französischen Schriftsteller erträglich, ja interessant macht, ist der Mangel jeglicher Fanatik. Es ist nicht langweilig, selbst einem Brieux zuzuhören, der die im Grund verwerfliche Absicht ausspricht, von der Bühne herab sozialmoralische Wirkungen auszuüben. Dieses Moralisieren

hat die Farbe des Lebens. Es ist, sozusagen, impressionistisch. Es greift nie die Grundlagen an, wird nie metaphysisch oder ethisch.

Der in seiner Kultur französierte Abenteurer Casanova hörte nicht einen Augenblick auf, Moralist zu sein. Wir hingegen haben Geister von kühnster Amoralität hervorgebracht, ja wir haben die Amoralität überhaupt entdeckt; aber ihre Vertreter sind darum doch im praktischen Leben tadellose Bürger geblieben.

Probleme wie die Nietzsches und Ibsens, neuerdings Wedekinds und Altenbergs, werden allerdings nur aus einem chaotisch gärenden Moralgefühl geboren, und ihre großartige Ungeheuerlichkeit oder feine Seltsamkeit muß die Franzosen erstaunen und erregen. Auch ihnen beginnt neuerdings das Parkett unter den leichtbeschuhten Füßen zu schwanken. Seine Glätte haben sie nie gescheut. Aber wie? Wenn es aus den Fugen ginge? Auch in Frankreich mehren sich schon lange, freilich noch nicht allgemein beachtet, die — sagen wir — indiskreten Literaturwerke. Von Baudelaire, Laforgue, André Gide und Charles-Louis-Philippe kann man nicht mehr sagen, daß ihre Seelen „rund wie ein Apfel" sind. Sie scheinen gequält wie Nordländer und spähen durch die Ritzen der Kulturwände in chaotische Lebenshäufungen. Es ist nicht zu übersehen, daß Gide Protestant ist, Philippe aus niederm Volke stammt. Beide sind so fern wie möglich von Versailles.

Sie kritisieren nicht gewisse Härten der bestehenden Moral — darüber ließe sich in Frankreich immer reden; sondern sie graben ungeahnte Sachen aus und lassen vermuten, daß der soziale Bau einen in Vergessenheit geratenen Unterstock hat, dessen Leben lange Zeit übertäubt, aber nicht erstickt worden ist. Ohne sich irgendwie revolutionär oder zerstörerisch zu zeigen, öffnen sie leise die Kellertür, und man fragt: Was wird nach solchen Indiskretionen in der Beletage geschehen?

Aus einem Buch: „Französische Gesellschaftsprobleme", das demnächst im Verlag von Dr. Wedekind, G. m. b. H., Berlin, erscheint.

An Tolstoi / von Christian Morgenstern

Totengräber wärst du gerne
aller westlichen Kulturen.
Doch wir wandeln andre Spuren,
haben unsre eigne Ferne.

Und indes dein blind Verfehmen
uns verstößt und unsre Ahnen,
ist die Größe des Germanen:
dich in sich — mit aufzunehmen.

Wallensteins Tod

Der aufgefrischte „Wallenstein" des Schauspielhauses ist jetzt rund und ganz zu sehen. Vom Lager, das sein Verbrechen erklärt, bis zum Verbrechen, das sein Lager begeht. Nach dem glücklichen Anfang hofften unverbesserliche Optimisten, die Aufführung der vollen Trilogie als eine Angelegenheit der Kunst begrüßen zu können. Das ist sie nur sehr bedingt geworden. Eher scheint sie eine Angelegenheit der sozialen Fürsorge werden zu sollen. Von solchen Bestrebungen war ehedem in diesem Hause nichts zu merken. In Zukunft wird es bei jeder Vorstellung für hundert Menschen etwas über eine Mark kosten, die Trilogie in einem Zug von einem anständigen Sitzplatz aus aufzunehmen. Das ist schön. Diese Preisermäßigung müßte häufiger, wo nicht für immer, in Kraft treten. Damit wäre das Schauspielhaus, das bisher für die Kunst halb und für das Volk ganz verloren war, langsam wenigstens für das Volk zu retten. So könnte es vielleicht allmählich gar einen Zusammenhang mit dem Leben unsrer Zeit gewinnen, nachdem seine ursprüngliche Bestimmung: ein Separatinstitut für den Hof zu sein, ja längst hinfällig geworden ist. Die Wiedergeburt eines Theaters aus dem Publikum. Es wird aber wohl immer eine Schwachgeburt werden, wenn nicht auch der Erzeuger in jungen Säften steht. Dieser Erzeuger kann niemand anders sein als der Direktor. Die Kinder von fünfundsechzigjährigen Vätern pflegen nicht den kräftigsten und dauerhaftesten Atem zu haben. Darum wird nicht früher ernsthaft an eine Erneuerung des Schauspielhauses zu denken sein, als bis Herr Barnay ersetzt worden ist, ersetzt durch einen Mann, der ein Künstler und nicht die Verkörperung der Unkunst ist, der der Gegenwart und nicht dem vorigen Jahrhundert angehört. Bruno Paul leitet unsre staatliche Kunstgewerbeschule; Alfred Messel soll königliche Museen bauen; Richard Straußens „Salome" ist sogar in Berlin hofbühnenfähig — was hindert da eigentlich noch das Schauspielhaus, mit einem jüngern Geschlecht fortzuschreiten? Wir sind ja bescheiden geworden. Wir verzichten auf ein modernes Repertoire, weil es uns andrerorten zuteil wird. Es erfüllt uns nur immer wieder mit Trauer, daß unsre klassische Dichtung nicht von einer Bühne neu belebt wird, die, wie keine zweite, durch ihre Vergangenheit und durch ihr schauspielerisches Material für diese Aufgabe berufen und beanlagt ist. Hier fehlt nichts als der Kopf zu den Gliedern, als der starke Wille eines echten Bühnenbeherrschers, als der Geist, der sich den Körper baut. Es fehlt nichts als ein Regisseur. Ein Regisseur, der die einzigartige Stimmung einer Dichtung fühlt und nachschafft, die verfügbaren Kräfte auf ihren Platz und in das rechte Verhältnis zu einander stellt und den Protagonisten dieser Schar auf die Höhe seiner Leistungsfähigkeit führt.

Der Gesamteindruck ist wieder ganz schablonenhaft. Das kann ein dänischer „Egmont" im bayrischen Erbfolgegeplänkel, das muß weder „Wallenstein" noch Böhmen noch das siebzehnte Jahrhundert sein. Es wird hier keiner sklavischen Geschichtsechtheit nach meiningischem Muster das Wort geredet. Gemeint ist die Stimmungsechtheit, der spezifische Dunstkreis des Schillerschen Dramas. Auf einem finstern Zeitgrund male sich nicht nur der verwegene Charakter des Helden ab (den man Matkowsky ohne weiteres glaubt), sondern auch ein Unternehmen kühnen Uebermuts. Im Schauspielhaus wird der finstre Zeitgrund durch düstre Tapeten, mottige Vorhänge und altersschwaches Mobiliar versinnlicht, wird der dreißigjährige Krieg zum dreißigtägigen Manöver verniedlicht. Die Kürassiere im höchsten Aufruhr sind hier ein Fähnlein, dem Wallensteins Mägde den Eintritt ins Haus zu wehren versuchen. Aber wie soll man die Knechte loben, kommt doch das Ärgernis von oben! Soweit könnte Herr Barnay nachgerade seine Pappenheimer kennen gelernt haben, um zu wissen, wer von ihnen auf die lebendige Bühne, und wer ins Theatermuseum gehört. Bei diesen Terzky und Butler dürfte Unschlüssigkeit nur darüber herrschen, ob sie der prähistorischen Abteilung oder der Zeit der Kreuzzüge zuzuweisen sind. Andre werden durch systematisch falsche Beschäftigung geschädigt. Herr Staegemann hat innerlich nichts für einen liebenden Krieger, Fräulein Wachner nichts für eine „Sentimentale". Jener ist ein vollendeter Cassio, diese eine köstliche Edrita. So müssen sie Max und Thekla alles schuldig bleiben. Fräulein Lindner hat keinen Geist und keine Schärfe. Darum spielt sie die Terzky, als ob Frau Poppe an einem andern Theater beschäftigt wäre. Gewiß, es ist im einzelnen erfreulich, daß Herr Patry den Wrangel als einen Menschen, nicht als eine dankbare Charge ansieht; daß Herr Sommerstorff aus dem beliebten Deklamationsstück des schwedischen Hauptmanns den ganz schlichten Bericht eines ergriffenen Augenzeugen von adligster Abkunft macht; daß Herr Kraußneck den Octavio von jedem Intrigantentum fernhält; daß Vollmer den Isolani selbst in einer einzigen kurzen Szene unfehlbar umreißt und ausfüllt. Aber aus alledem wird keine Einheit. Es ist ein Konglomerat sämtlicher Stile, ein Gemisch der verschiedensten Techniken. Jeder steht für sich, und doch darf nur Wallenstein für sich stehen.

Es wäre ein Irrtum von Matkowsky, daraus zu schließen, daß er keinen Regisseur braucht. Die Distanz zu den andern ist für seinen Wallenstein allerdings mit der überragenden Größe seines Talents von vornherein gegeben. Aber dieses ungeheure Talent könnte, ganz für sich genommen, reiner wirken. Es hat Schönheitsflecke, die es selbst nicht bemerkt, auf die es also auf den Proben hingewiesen werden müßte. Auch von Matkowsky würde Caesar sagen: „Er denkt zu viel; die Leute sind gefährlich." Dieser Schau-

spieler ist ja kein stimm- und staturbegabter Draufgänger, sondern ein Grübler, der gewissenhafteste Arbeiter. Andre sogenannte denkende Schauspieler machen aus der Not an Mitteln oder an Ursprünglichkeit eine Tugend, wenn sie denken (freilich häufig nur denken, sie seien Schauspieler). Matkowsky ist einer, der denkt und gleichzeitig die Ergebnisse dieses Denkens in Blut und Leben umsetzen kann. Das ist kein gewöhnlicher Fall, und damit die Bäume nicht in den Himmel wachsen, wird der vollkommene Ausgleich nur selten erreicht. Hier hätte ein Regisseur einzusetzen. Er hätte zu verhindern, daß ein Zuviel an Ausdruck sich um ein Zuviel an Gedanken bemüht; daß, im besondern Fall, Matkowsky den Wallenstein für tiefer und schwieriger nimmt, als er ist. Diese Überschätzung der Figur hat die Gestaltung des Schauspielers geschädigt. Matkowsky hat den guten Geschmack, jedes Wort der Rolle, das Sentenz geworden ist, wie zufällig gefunden hinzuwerfen. Da er nie naturalistisch im schlechten Sinne werden kann, da in seinem Munde auch der nebensächlich behandelte Vers seinen Rhythmus und sein Feuer behält, brauchte er die meisten andern Verse nur gerade nicht nebensächlich zu behandeln, um sie ganz zu ihrem Recht zu bringen. Das tut er aber nicht. Er hält viel zu viele für wunder wie gehaltvoll und aufschlußreich, wendet sie hin und her und sucht überall eine Bedeutung herauszuheben oder doch hineinzulegen. Das ist die Ausschweifung seines Geistes. Davon erholt er sich ab und zu durch eine Ausschweifung seiner Mittel, wie um festzustellen, ob sie noch da sind. Dann stampft er auf, schlägt sich an die Stahlbrust, blitzt mit den Augen, donnert mit der Stimme und wirkt genau, wie ein Gewitter wirkt: befreiend, wenn die höchstgesteigerte Temperatur es notwendig gemacht hat; beängstigend, wenn es aus heiterm Himmel kommt. Wieder wäre es Sache des Regisseurs, die zweite Art Gewitter abzuwenden. Sonst hat er ja keine Arbeit mit diesem Wallenstein. Er ist ganz unausgeglichen, aber er ist in den Grundzügen getroffen. Er ist weder zu pathetisch noch zu gemütlich, weder ein Haus- noch ein Heldenvater. Er hat das Alter des historischen Wallenstein, der mit einundfünfzig Jahren starb, ist also noch gewaltiger Ausbrüche von Natur aus, von seiner mystisch gehobenen Natur aus, fähig. Illo und Terzky haben ihm zugeredet, vom Kaiser abzufallen. Er zaudert noch. Der Oberst Wrangel hat seine protestantisch karge Beredsamkeit aufgeboten. Wallenstein zaudert noch. Die Gräfin findet, nach heißem Bemühen, das Zauberwort: „Die Zeichen stehen sieghaft über dir, Glück winken die Planeten dir herunter." Da ist der Sterngucker gepackt: „Geschehe denn, was muß." Er ist nicht im Buch vorgeschrieben, der prachtvolle Wirbel des Gefühls, der Matkowsky an dieser Stelle ekstatisch macht und ihn blind auf die Bahn des Verderbens treibt. Eine wahrhaft tragische Verblendung. Der Fatalist beruft sich noch einmal auf seine Abhängigkeit

von den Gestirnen, wenn er sich vor Max Piccolomini, einfach, würdig und bestimmt, zu rechtfertigen sucht. „Wir handeln, wie wir müssen." Zum dritten Mal hören es Illo und Terzky in der Erzählung von der lützener Schlacht, daß die Sterne nicht lügen. Die berühmte Erzählung ist bei Matkowsky ganz frei von Manier und Auslegungseifer und vielleicht der Höhepunkt seiner Leistung. Eine einzige Schönheit, dieser Traumbericht aus diesem Munde. Sonnenthal, der Rationalist, hat mehr berichtet. Mitterwurzer, der Phantast, hat mehr geträumt. Matkowsky ist in so engem Raum kaum jemals psychologisch feiner und reicher gewesen. Er beginnt unaufdringlich geheimnisvoll und geht schnell, schon nach drei Versen, in einen sachlichen Ton über. Er schämt sich doch, den beiden, die ihm ergeben und damit zugleich auch untergeben sind, sein Herz zu offenbaren. Aber schließlich ist stärker als dieses Bedenken der Genuß, in die Erinnerung an solch Erlebnis zu versinken. Er versinkt. Ein stumpfer Blick des Terzky oder Illos geöffneter Mund mag ihn ernüchtern. Er wird wieder sachlich. Und wieder übermannt es ihn. In diesem Wechsel zwischen schamhafter Trockenheit und visionärer Ergriffenheit geht es bis zum Schluß; nicht so, daß man die Übergänge spürt, sondern in einer fließenden Mühelosigkeit, die bewundernswert ist. Dieser gläubige, nur für uns abergläubige Wallenstein ist ein glücklicher Wallenstein. Die ersten Unheilsboten hört er mit hoheitsvoller Ruhe an. Ihm kann nichts geschehen. Nicht früher, als bis Octavio untreu wird. Da wankt der stolze Bau zum ersten Mal. Butler ist ein schwacher Trost. Der Wallenstein, der wegstürmt, um für sein Haupt und für sein Leben zu fechten, will sich, in Matkowskys Darstellung, zum Überfluß auch durch den überlauten Ton seines Feldrufs anstacheln. Dieser Ton aus einem gebrochenen Herzen klingt hohl. Mit diesem Ton ist nichts mehr auszurichten. Nicht bei den Pappenheimern, vor denen der Ton zur Treuherzigkeit gezwungen werden soll und einen bösen Klang von verzweifeltem Demagogentum bekommt. Nicht bei dem jungen Piccolomini, der Wallenstein anders hat locken hören. „Max, bleibe bei mir!" Sonnenthal hat es geweint. Mitterwurzer hat es nervös herausgestoßen, weil es ja doch seine Wirkung verfehlt. So sophistisch ist Matkowsky nicht. Er spricht es klar und fest, mehr mit Stimm- als mit Gefühlsaufwand, unmerklich resigniert. Es ist zu Ende. Der Wallenstein des fünften Akts reckt sich in alter Pracht noch einmal hoch, um dann den legendarisch langen Schlaf zu tun. Matkowsky wäre einer von denen, die ihn daraus erwecken könnten. Er hat die Teile in der rechten und das geistige Band in der linken Hand; aber er weiß beides noch nicht zu vereinigen. So ist sein Wallenstein vorläufig fragmentarisch. Ohne die strengste Selbstkritik oder eine überlegene Regie wird er es bleiben. Möchte sich eins oder das andre finden!

Puccini / von Hans Warbeck



Mit der Aufführung von Puccinis „Tosca" an der Komischen Oper in Berlin wird auf kürzere oder längere Zeit der Verismo wieder lebendig werden. Man wird mit frommem Augenaufschlag feststellen, daß dieses böse Ding längst abgetan ist. Man wird auch heuchlerisch hinzufügen, daß so einer Erfindung recht geschah, die um ein Haar das ganze schöne deutsche Musikdrama über den Haufen gerannt hätte. Alles das wird geschehen. Es werden sich auch, wie bei der „Bohême", Leute finden, die da verkünden, daß Puccini ein „Jungitaliener aus der Gruppe jener ist, die auf den Verismo schwören", daß er „eben nur das kann, was die andern Jungitaliener auch können", daß dieses oder jenes „ebenso gut von Giordano, Mascagni oder Leoncavallo" sein könnte. Diesen Herrschaften, die leichtfertig über eine ihnen nicht geläufige Sache ein Urteil abgeben, muß man endlich sagen, daß sie gründlich irren. Puccini kann alles das, was man ihm vorwirft, weder sein noch tun, aus dem sehr einfachen Grunde, weil nicht Mascagni, sondern er sozusagen der Erfinder des Verismo ist, weil die ganze „Cavalleria Rusticana", das angebliche Schulbeispiel des Verismo, das am 17. Mai 1890 in Rom seine Uraufführung hatte, in Puccinis Erstlingswerk „I Villi" steht, das am 31. Mai 1884, also genau sechs Jahre vor der „Cavalleria", in Mailand auf der Bühne erschien. Daß der ganze Zuschnitt der beiden Werke genau übereinstimmt, mag noch hingehen. Hier wie dort gibt es zwei Bilder, die durch ein Intermezzo sinfonico (mit einem Chor hinter der Szene) von einander getrennt sind. Dieses Intermezzo steht, wie seine berühmte Nachahmung, in F-dur, bewegt sich im Dreivierteltakt und hat dieselbe dynamische Anordnung: Anfang und Schluß im vierfachen Piano, in der Mitte der Forte-Teil. Weiter sind vorhanden ein Vorspiel, das dem der „Cavalleria" wie aus dem Gesicht geschnitten ist, ein Trinkchor, der das treue Vorbild für das gleiche Stück bei Mascagni geliefert hat, eine Szene und Romanze, die man ohne Aufsehen in die „Cavalleria" einfügen könnte, zwei große Duette, die den beiden dramatischen Höhepunkten Santuzza-Turriddu und Santuzza-Alfio entsprechen, endlich eine Preghiera (Gebet), die der großen Kirchenszene in der „Cavalleria" bis ins kleinste als Vorlage gedient hat. Schlimmer ist schon, daß all die stilistischen Eigentümlichkeiten, die bei Mascagni so heiß bewundert wurden, sämtlich von Puccini vorausempfunden sind. Nicht in der „Cavalleria", sondern in den „Villi" tauchen zum ersten Mal die Absonderlichkeiten auf, die seitdem als das Merkmal jungitalienischer Musik gelten. Der leidenschaftliche Schwung der Melodie, die krasse Harmonik mit ihrem jähen Wechsel von Dur und Moll, das brutale, vor gewaltsamen Explosionen nicht zurückschreckende Orchester, das donnergleiche Herabstürzen der Posaunen im Unisono, die Fortissimo-Fermate auf dem Nebenseptimenakkord, die reichliche Verwendung des Kirchenschlusses,

und andres mehr. Puccini ist also nicht einer unter vielen, sondern der Bahnbrecher einer Kunstrichtung, die unter allen Umständen mit Respekt zu behandeln ist.

Umso mehr, als sie in der Entwicklung der italienischen Musik ihren festen Platz hat. Nach der „Aida“ ist die alte Nummernoper erledigt. Wagners Musikdrama steht vor der Tür und begehrt stürmisch Einlaß. Verdi selbst hat nicht mehr die Schwungkraft und die Frische der Melodie, um die zweite große Umwandlung seines Stils vorzunehmen. „Otello“ und „Falstaff“ sind bewunderungswürdige Leistungen eines gesegneten Alters, aber mitleiderregend für den, der einen alten Mann mit Gewalt sich in eine ihm durchaus fremde Form zwängen sieht. Ponchielli, dessen „Gioconda“ viel schöne und ausdrucksvolle Musik birgt, flüchtet in seiner Angst zurück zu Meyerbeer. Boito, der die beiden Teile des Goetheschen „Faust“ zu seinem grinsenden „Mefistofele“ verarbeitet, hat nicht viel Eigenart aufzugeben, um sich dem gläubig angestaunten und schlecht verstandenen Zauberer von Bayreuth willenlos zu eigen zu geben. In diese Lücke springt Puccini mit seinen „Villi“, einem Zwitterding zwischen Oper und Ballet (»Opera Ballo«), das noch unsicher im Ausdruck ist, im Keim aber bereits die Züge enthält, die sich seitdem zu einer persönlichen, spezifisch Puccinischen Note verdichtet haben. Er stellt einen Ausgleich her zwischen dem dramatischen Ausdruck des Wagnerschen Musikdramas und der sinnlichen Melodienfreudigkeit der italienischen Oper. Von Wagner nimmt er die größere Beweglichkeit und Knappheit des charakterbildenden Themas, die Freiheit und den Reichtum der Harmonie, den Ersatz der simpeln, in Akkorden schreitenden oder monoton dudelnden Begleitung durch das intim-charakterisirende, polyphone Orchester. Die Heimat gibt ihm die Lust an der schwelgenden, üppig geschwungenen Melodie, die Scheu vor der breiten Redseligkeit und den dramatischen Atem, der wie ein glühender Hauch das Werk durchdringt. Die Frucht dieses musikalischen Bündnisses ist im höchsten Grade bemerkenswert. Puccini schmeichelt dem Gefühl mit sinnlichen Klängen und befriedigt gleichzeitig den Verstand durch die Wahrheit des Ausdrucks. Sein Orchester klingt reich und voll, ohne darüber die Klarheit und Durchsichtigkeit zu verlieren. Seine Harmonik verblüfft, kitzelt, berauscht, martert, aber man findet sich noch in ihr zurecht. Vor allem: er wird fertig. Seine Musik hat Schwung, Schmiß, verheddert sich nicht, hat für den schlagenden Gedanken stets das treffende Wort. Dazu kommen ganz bestimmte Wendungen und Ausdrucksformen, die auch der weniger Geübte sofort als echt Puccinisch erkennt. In erster Linie Lyriker, Erotiker, gibt er sein Bestes, Eigentümlichstes in langsamen Sätzen, die eine verhaltene Leidenschaft, eine zärtliche Hingebung, einen stillen Schmerz oder eine jäh auflodernde Glut ausdrücken. Seine Töne sind ebenso echt und unmittelbar empfunden in schlichten Gesängen — zum Beispiel in der Romanze des Des Grieux in „Manon Lescaut“, dem Liebesthema im ersten Akt der „Bohême“ und der berühmte Canzone im dritten Akt der „Tosca“ — wie in leidenschaftlich

herausgeschleuderten Phrasen und in kleinen Liedern, die still vor sich hinweinen. Hier hat er einen feststehenden Typus herausgebildet, der in allen Opern gleichmäßig wiederkehrt. Mag Manon sagen: „Ah, in den kalten Spitzen hier herrscht nur Pracht", mag Rudolf klagen: „Wie eiskalt ist dies Händchen, laßt, ich mache es Euch warm", oder Tosca in Mario dringen: „Merke, gleich bei der Salve vergiß nicht zu wanken", immer ist es dieselbe Musik, eine gleichmäßig schwebende Melodie über einer leise pochenden, synkopierten Begleitung. Für durchaus heitere und graziöse Stücke hat der robuste Sohn Toscanas nicht das leichte Blut. Doch sind das Madrigal in „Manon Lescaut", die Künstlerszenen in der „Bohême" und die Gavotte in „Tosca" ein paar feine, liebliche Nummern. Die Ensembles, die in den „Villi" und dem darauf folgenden, halb verschollenen „Edgar" noch recht primitiv sind, gewinnen von „Manon Lescaut" ab an Leben und Reichtum des Aufbaus. Die Auslosung der Gefangenen in „Manon Lescaut", das große Quartett im dritten Akt der „Bohême" und das Tedeum in „Tosca" zeigen bei ungeschwächter Erfindungskraft eine wachsende Sicherheit in der Beherrschung der Satztechnik.

In seinem jüngsten Werk „Tosca" — „Madame Butterfly", ein japanisches Mysterium, habe ich nicht zu Gesicht bekommen — ist Puccini weit über das hinausgegangen, was im Bereich seiner ursprünglichen Begabung liegt. Waren die Heldinnen seiner frühern Opern meist solche Schönen, auf deren lächelndes Dasein der Tod nur einen milden, versöhnlichen Schimmer warf — Manon Lescaut und Mimi — so ist Tosca ein Gefäß der wildesten Leidenschaften, ein Wesen, das durch rauchendes Blut schreitet, eine dunkel leuchtende Erscheinung, die nacheinander edle Liebe weckt, brennende Eifersucht spürt, rasende Glut schürt, mordet, tröstet, aufrichtet und zum Schluß ihren blühenden Leib auf den Steinfliesen der Engelsburg zerschmettert. Der erste und dritte Akt bewegen sich ungefähr auf der mittlern Empfindungslinie von „Manon Lescaut" und „Bohême". Nachdem das Orchester das Scarpia-Motiv angeschlagen hat, ist das Portal geöffnet zu einem Tummelplatz bald drollig-behaglicher, bald zart-empfindsamer Themen. Der Meßner trollt mit einem graziösen Sechsachteltakt herbei. Der Maler Cavaradossi führt sich mit einem kurzen schwungvollen Arioso ein, in das der Meßner sein mißgünstiges: „Es ist abscheulich, nichts ist ihm heilig" wirft. Das Liebesduett mit Tosca bringt neben kleinern bedeutungsvollen Themen zwei große durchgehende Phrasen, die zarte, hingebende As-dur-Melodie, die im zweiten Akt als Gebet in Es-dur wiederkehrt, und das schmelzende E-dur-Thema mit der Parallelwendung zu dem Duett Santuzza-Turriddu aus „Cavalleria Rusticana". Das Tedeum zum Schluß des ersten Akts ist dann mit den üblichen Mitteln besorgt. Schweres Glockengeläut über einem stampfenden Orchester, der Chor halb psalmodierend in liturgischen Intervallen, über ihn hinwegstrahlend Scarpia im Siegesgefühl seines nahen Triumphes. Auch der dritte Akt, obwohl er die schaurige Katastrophe bringt, entfernt sich nicht allzu weit von dem Gefühlszentrum der Puccinischen

Musik. Den Akt eröffnet die traurige Weise des Hirten, über die das Orchester ein paar blitzende Quintenfolgen schüttet. Die zweite Erhebung ist die todesahnende Canzone, die in ein Liebesduett von unbeschreiblichem Wohlklang mündet. Die Schlußszene vollzieht sich in atemraubender Schnelligkeit. Fortissimo in drei kurzen, erschütternden Schlägen das Scarpia-Motiv. Dann mit äußerster Vehemenz in der Vergrößerung das Thema der Canzone. Schlußakkord in Es-moll. Ganz anders der zweite Akt, der eine ununterbrochene Exaltation der Situationen und Gefühle ist. Verhaftung, Folter, Vergewaltigung, Mord, Leichenfeier: kein Plätzchen, wo sich die gemarterte Seele auch nur einen Augenblick ausruhen darf. Für lyrische Ergüsse ist in dieser Hochflut der Ereignisse keine Gelegenheit: nur während des innigen Gebets bricht für wenige Minuten ein sanfter Lichtstrahl durch die jagenden Wolken. Auf den atemlosen Bericht des Polizeispitzels Spoletta folgt im schmeichelnden Sechsachteltakt die heuchlerische Einladung Scarpias, die sofort in das wütend losfahrende D-moll umschlägt. Diese galante Phrase, in der Scarpia die innere Glut hinter der Maske der glatten Höflichkeit verbirgt, kehrt noch einmal, um einen halben Ton in die Tiefe transponiert, wieder. Hier benachbart von dem furiosen Rachegesang Cavaradossis und der sehr charakteristisch in die Sechste aufsteigenden Triolen-Fanfare, die bis zum Schluß in dem Gewühl der Motive die Oberhand behält. Puccini ist in diesem Akt von einer Kraft, die man dem feinnervigen Former süßer Mädchenschicksale nicht zugetraut hätte. Schlag auf Schlag folgen die Themen. Die Musik schmiegt sich eng der Handlung an, die sich nicht in logisch geordneten Gliedern, sondern in wilden Explosionen vollzieht. Trotzdem ist Struktur und Schattierung in dem Ganzen, dank Puccinis heißem Empfinden und der Schwungkraft seines Geistes, der „ala", in der kurzsichtige Kritiker nichts wittern, als die Schablone, das Cliché.

Die „Tosca"-Aufführung in der Komischen Oper ist vollendet. Voll des köstlichsten Reizes sind die Bühnenbilder. Das Innere einer Kirche, das über fein verästeltes, von Kerzen gekröntes Gitterwerk den Blick in ein himmelblaues Gewölbe gestattet. Das originell gestellte Zimmer im Palazzo Farnese, das die schwelgerische, üppig-verruchte Luft italienischer Paläste ausströmt. Die Plattform der Engelsburg mit der Fernsicht auf den Petersdom, der zuerst im tiefsten Halbdunkel liegt, um dann später leuchtend aus einem orangefarbenen Himmel hervorzutauchen. Darüber die funkelnden Sterne, die, unbeirrt um Menschenschicksale, ruhig ihre Bahn ziehen. In diesem ausgesuchten Rahmen singt eine junge Italienerin die Tosca, die bald zu den berühmtesten Namen rechnen wird. Maria Labia, eine Künstlerin voll Liebreiz in der Erscheinung, voll Charme in der üppig quellenden, gut tragenden, meisterlich gebildeten Stimme, voll Treffsicherheit und natürlichem Scharfsinn im Spiel. Sie ist der Erfolg der Oper, die mit der Tosca steht und fällt. Sie mildert die entsetzlichen Roheiten des Stoffes, veredelt die wilden Instinkte, die hier einen wahren Hexentanz vollführen, und macht einen Charakter glaubhaft, über den man im Schauspiel gelacht hat.

Der Traum ein Leben/ von Egon Friedell


or einiger Zeit sah ich am münchner Hoftheater eine Neuinszenierung von Grillparzers „Traum ein Leben". Diese Aufführung zeigte, wie ich glaube, dasselbe, was die des wiener Hofburgtheaters gezeigt hat, und was wohl alle bisherigen Aufführungen dieses Stückes gezeigt haben dürften: nämlich wie man dieses Stück nicht inszenieren darf, wenn man seiner Idee gerecht werden will.

Der „Traum ein Leben" leitet sich aus zwei Quellen her: aus der Traum- und Zauberromantik der Calderonbühne, mit der sich Grillparzer eingehend beschäftigt hatte, und aus der Tradition des leopoldstädter Theaters, deren markantester Vertreter Ferdinand Raimund war, und auf welche die Worte des Goetheschen Schauspieldirektors passen: „Vor allem aber laßt genug geschehn! Man kommt zu schaun, man will am liebsten sehn . . . Drum schonet mir an diesem Tag Prospekte nicht und nicht Maschinen! Gebraucht das groß und kleine Himmelslicht, die Sterne dürfet ihr verschwenden; an Wasser, Feuer, Felsenwänden, an Tier und Vögeln fehlt es nicht." Nun besteht aber zwischen Grillparzer und Raimund ein sehr wesentlicher Unterschied, nämlich kein andrer als der, daß Grillparzer nicht blos ein Dichter war, sondern bereits ein Dichter in unserm modernen Sinne, das heißt: ein Psycholog. Es war daher gar nicht anders möglich, als daß sich in der Anschauung Grillparzers dieser zunächst auf ganz äußerliche Draperieeffekte und grobe romantische Unwahrscheinlichkeiten gestellte Stoff völlig veränderte und zu einem echten Traumstück gestaltete, das vom Traum nur die freiere Kausalität und die größere Farbigkeit behielt, im übrigen aber die psychologischen und physiologischen Gesetze des Traumlebens in oft bewunderungswürdig feinen Details wiederspiegelte: jeder Mensch, der lebhaft träumt, muß von dieser Schärfe und Subtilität der Beobachtung überrascht und entzückt sein. Es ist nun die Aufgabe der Bühnendarstellung, auf der einen Seite diese Einzelheiten zur sinnfälligen Anschauung zu bringen und da und dort, wie es die Technik des Theaters verlangt, noch stärker zu unterstreichen, auf der andern Seite den Gegensatz zwischen der Wirklichkeit des ersten und letzten Teils und dem Traumgeschehen der übrigen Partien in ein möglichst hohes Relief zu bringen.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die Handlung, wie sie sich dem unbefangenen Zuschauer darzustellen hat. Ein junger Mensch, namens Rustan, lebt mit seinem Oheim, seiner Base und seinem Negersklaven irgendwo in einer zeitlosen orientalischen Gegend. Das Landleben genügt ihm nicht; sein Ehrgeiz und seine Tatenlust, durch temperamentvolle Einflüsterungen des Negers angestachelt, begehrt andre Aufgaben, und er will fort. Zunächst ist hier zweierlei wichtig. Erstens: es handelt sich um einen ganz undifferenzierten jungen Menschen und einen ebenso undifferenzierten Schwarzen. Zweitens: es handelt sich überhaupt um Bauern. Massud ist ein kluger,

alter Bauer, Rustan ein unkluger, junger Bauer, Zanga ein schwarzer Naturbursch und Mirza eine Landpommeranze. Nun geht ja gewöhnlich die Theaterregie von der Idee aus, daß Kostümmenschen unter allen Umständen höherorganisierte Menschen sein müssen. Es läßt sich aber kein vernünftiger Grund dafür angeben, warum Menschen deshalb, weil sie unmodern angezogen sind, schon edlere Geschöpfe sein sollen. Es liegt gar keine stilistische Unmöglichkeit darin, Rustan und Zanga derb und ungehobelt, Massud nüchtern und trocken, Mirza sentimental und gewöhnlich handeln und reden zu lassen. Hierin liegt eben das Problem und die Aufgabe der modernen Schauspielkunst, und der Grillparzersche Trochäus, der ein viel realistischeres Versmaß ist als der Schillersche Jambus, erleichtert diese Aufgabe. Überhaupt ist der Sprache Grillparzers im allgemeinen keine allzu große Wichtigkeit beizulegen. Er war viel zu sehr Dramatiker, um der sprachlichen Ausfeilung übertriebene Sorgfalt zu schenken. Sätze wie: „Wähnst Du, mich zu überzeugen, und kannst es Dich selber nicht?" könnten von Busch sein. Hätte er nicht im Bann der damals noch alleinherrschenden klassischen Überlieferung gestanden, so hätte er vielleicht den Mut gefunden, die Szenen des „Lebens" im Gegensatz zum Traum in Prosa zu schreiben. Gewisse geschwätzige Zugeständnisse an den Zeitgeschmack sollte man allerdings überhaupt fallen lassen, was freilich von der Eitelkeit des Schauspielers ein großes Opfer fordert. (Dieses Opfer brachte in München der künstlerische Takt Albert Heines, der über die Schlachtenerzählung Zangas völlig hinwegglitt und aus einem rhetorischen Paradestück eine ganz naturalistische Bramarbasiererei machte.)

Rustan erbittet sich Urlaub vom Oheim und erhält ihn schließlich. Zur letzten Nachtruhe in der heimatlichen Hütte streckt er sich aufs Ruhebett. Harfentöne erklingen, und von draußen hört man einen schwermütigen Gesang. In diesem Moment vermischen sich Wirklichkeit und Traum. Es tritt der physiologische Zustand des sogenannten „Vortraums" ein, in dem man zwar noch eine Empfindung für die Vorgänge der Außenwelt hat, aber das sichere Kausalitätsgefühl bereits verliert; denn die inneren Phantasiebilder und die empirischen Vorstellungen beginnen sich bereits zu vermischen. So vermischt sich bei Rustan der Gesang des alten Derwisches mit eigenen Gedanken und Melodien. Hierauf tritt jedoch etwas Furchtbares ein. „Zu des Bettes Häupten und Füßen tauchen zwei Knaben auf. Der eine, bunt gekleidet, mit verlöschter Fackel; der zweite in braunem Gewande, mit brennender. Über Rustans Bett hin nähern sie einander die Fackeln. Die des Buntgekleideten entzündet sich, der dunkle verlöscht die seine gegen die Erde." Gleichzeitig öffnet sich die Hinterwand, und man sieht die Dekoration des zweiten Aktes.

Diese beiden furchtbaren „symbolischen" Marionetten sind aus der Requisitenkammer des Leopoldstädter Theaters. Sie sollen offenbar darauf aufmerksam machen, daß jetzt der Traum beginnt. Daß sie diesen Zweck nicht erreicht haben, erfahren wir von Laube, der vom wiener Publikum erzählt, es sei erst im vierten Aufzug hinter den wahren Sachverhalt ge-

kommen, und dieses Publikum trotzdem „rasch auffassend“ nennt. Nimmt man nun an, daß das Publikum anderswo ebenso rasch auffaßt, so sind die beiden Puppen nicht nur geschmacklos, sondern auch überflüssig.

Ich glaube, daß sich die Aufgabe folgendermaßen lösen ließe. Rustans Ruhebett steht ganz vorn an der Rampe; die Bühne ist nur durch ein Nachtlicht erhellt. Nach dem Gesang verlischt dieses Licht, und das Ruhebett liegt nun in völligem Dunkel. Der mittlere und hintere Teil der Bühne beginnt aber wieder langsam heller zu werden, und aus Nebelschleiern (die Grillparzer selbst schon vorschreibt) löst sich allmählich das Bild des zweiten Aktes: Felsstücke, mächtige Bäume, und im Hintergrund der Bergstrom mit der Brücke. Über die Brücke kommen Rustan und Zanga und verschwinden nach rechts. Nach einer Weile betreten sie von links vorn wieder die Bühne, die inzwischen vollkommen hell geworden ist. In diesem Augenblick bricht die Musik mitten im Takt jäh ab, und der zweite Akt schließt sich unmittelbar an. Dies ganze Verfahren erscheint mir berechtigt, denn Rustan träumt nicht blos Zanga, den König, Gülnare und alles andre, sondern auch sich selbst. Zur vollendeten Deutlichkeit können die Traumszenen hinter einem schwarzen Bühnenrahmen gespielt werden. Nach dem zweiten und dritten Akt fällt ein schwarzer Vorhang.

Was die Traumszenen selbst betrifft, so müßten sie doch wohl im schärfsten Kontrast zu den übrigen Szenen stehen. Hier soll deklamiert werden, auch sollen alle Figuren größer erscheinen als sonst und möglichst phantastische, bunte, fliegende Gewänder tragen. Die Gebärden müßten etwas Stilisiertes, Weitausladendes, Drohendes haben. Nicht blos der Mann vom Felsen, der fast allgemein so gespielt wird, sondern alle Figuren sind Schreckgespenster. Daß der König und Massud dieselbe Figur sind, scheint mir erwiesen; im Grunde decken sich auch Mirza und Gülnare; da aber Mirza auch wieder jene Sklavin ist, die im vierten Akt lautlos über die Bühne geht, so muß man wohl auf jene erste Identität als die unwichtigere und auch viel äußerlichere verzichten. Wird nun der König vom Darsteller des Massud gespielt, so muß er seine äußere Erscheinung nicht blos im Kostüm verändern. Hat Massud etwa einen ganz gewöhnlichen weißen Bart, so müßte der König einen ungeheuer langen, wallenden, erotischen Bart haben, etwa in der Art des Moses von Michelangelo. Und in ähnlicher Weise müßte auch Zanga in Spiel und äußerer Erscheinung wechseln. Im letzten Akt verwandelt er sich ja in den leibhaftigen Teufel.

Was das Szenische betrifft, so wären die Kulissen und Prospekte des Traumes gleichfalls in möglichst kolossalen, grellen und stilisierten Formen zu halten. Auch würde es, wie ich glaube, nicht im geringsten stören, wenn die Bühne während des ganzen Traums — selbst wo Tagbeleuchtung sein soll — in ein fahles, unheimliches Dämmerlicht getaucht wäre, etwa in der Art, wie die Mittagsbeleuchtung bei der Sonnenfinsternis im Sommer 1905 in unsern Gegenden war. Es ist Tag und doch nicht Tag. Ferner sollte das Auf- und Abtreten der Personen mehr den Charakter des Auftauchens

und Verschwindens tragen, was am schönsten und täuschendsten dadurch zu erreichen wäre, daß die Bilder der Schauspieler durch Spiegel auf die Bühne geworfen würden, eine Sache, die freilich ebenso kostspielig wie technisch schwierig wäre. Jedenfalls aber darf die Alte im dritten Akt nicht einfach abgehen, sondern muß auf irgend eine absonderliche Weise von den Falten des Vorhangs verschlungen werden. Auch die Becherszene müßte breit ausgesponnen werden. Jedermann hat schon im Traum die Erfahrung gemacht, daß er irgend einen toten Gegenstand absolut nicht zu fassen bekam, weil dieser ihm immer wieder selbsttätig davonlief. So darf auch der Becher dem Rustan nicht einfach entgleiten, sondern muß, hinter der Szene gelenkt, tatsächlich vor ihm davonrennen.

Von größter Wichtigkeit ist die Szene, in der die Uhr drei schlägt, eine Sklavin (Mirza) vorbeigeht, und Rustan einen Moment lang weiß, daß er träumt: eben jene Szene, bei der das wiener Publikum „rasch begriff". Es handelt sich hier um einen Augenblick des Halbschlafs und zugleich um eine Erscheinung, die jeder Träumende kennt, nämlich, daß man mitten im Traum sich sagt: es ist alles nicht wirklich. Bleibt nun das Ruhebett, in Dunkel gehüllt, während des ganzen Stückes, vorn an der Rampe stehen, so ließe sich die Sache vielleicht so lösen, daß Rustan nach vorn kommt, nachdenklich auf das Ruhebett zurücksinkt und die folgenden Worte (während der Rest der Bühne vorübergehend in düsteres Dämmerlicht sinkt) in einer Art von somnambulem Zustand vor sich hinmurmelt. Gleichzeitig erscheint Mirza im Kostüm einer Sklavin von rechts mit einer Lampe und schreitet langsam über die ganze Bühne nach links. Jene folgende kurze Zwischenszene dagegen, in der Mirza dem Massud über den unruhigen Schlummer Rustans ihre Besorgnisse äußert, ist nicht nur entbehrlich, sondern auch störend, denn sie zerreißt die Einheit der Traumhandlung.

Es folgt die letzte Traumszene und das Erwachen Rustans. Dies könnte vielleicht folgendermaßen gespielt werden. Zanga: „Dort hinauf, dort nur ist Rettung, bist umsponnen, siehst Du? Feinde!" Von der linken Seite hinten tauchen verschwommene Gestalten mit Fackeln auf, die, bald verhüllt, bald zuckend beleuchtet, ameisenartig durcheinanderwimmeln. Dazu beginnt eine mißtönige Musik, die bald zu schrillen Fanfaren anschwillt, bald zu einem unheimlichen Gemurmel herabsinkt. Rustan: „Zanga!" Er eilt nach links ab. Von der rechten Seite hinten erscheinen ähnliche Gestalten mit irrlichterartigen Fackeln. Gleichzeitig sinkt der Vordergrund in immer stärkeres Dunkel. Zanga: „Nur die Brücke frei noch!" Rustan hat die Brücke betreten. Der Vordergrund der Bühne wird ganz finster, und auch der Hintergrund hüllt sich in nebliges Halbdunkel. Nur die Brücke und der Fluß werden vom fahlen Mondlicht voll beschienen. Zangas Stimme (aus der Tiefe und wie aus weiter Ferne): „Willst Du fallen von des Henkers Hand, ein Feiger? Nun stehst Du am rechten Platze! Stürz hinab Dich in die Fluten, stirb als Krieger, fall als Held!" Die Schatten (indem sie immer näher herandrängen, murmelnd): „Gib Dich! Gib Dich!" Rustan

wirft die Arme in die Luft und stürzt sich in den Strom. Eine rote Flamme schlägt zischend auf, und das Orchester markiert einen Donnerschlag. Die kurze Zimmerdekoration des ersten Aktes fällt knatternd vor. Der schwarze Bühnenrahmen verschwindet. Die Musik geht in eine volksliederartige Weise — Motiv des alten Kaleb — über. Die Nebel lichten sich, und man blickt in das Innere der Hütte. Rustan, der von seinem Lager herabgefallen ist, liegt auf dem Boden. Durchs Fenster fällt die erste Morgenröte.

Dies alles sind natürlich nur ganz grobe Umrisse. Eine Inszenierung aber, die einesteils den Gedanken des Stückes wirklich körperlich zur Erscheinung bringen, andersteils den Anforderungen der modernen Theaterphantasie entsprechen will, wird sich wohl in dieser Richtung bewegen müssen. Man mag einwenden, daß eine derartige Inszenierung große Kosten und technische Schwierigkeiten bietet. Es gibt aber nur diese beiden Möglichkeiten: entweder man überläßt das Drama der Lektüre, die immer nicht nur das Billigste, sondern auch das Phantasievollste ist, oder man wird der Illusion des Zuschauers gerecht. Wenn Shakespeare sich unbeschadet der dramatischen Wirkung mit Tafeln behelfen konnte, und wenn noch vor dreißig Jahren ein Theaterzimmer, ohne den Zuschauer zu stören, aus drei Leinwandstücken bestehen durfte, so sind dennoch derartige Möglichkeiten, selbst wenn sie für die lebendigere Phantasie und den reinern Kunstsinn des damaligen Publikums sprechen, heute völlig undiskutierbar. Unsre Theaterorgane sind nun einmal auf die moderne Illusionsbühne eingestellt, und dies ist eine physiologische Tatsache, mit der nicht zu rechten, sondern zu rechnen ist. Es ist heute unmöglich, bei der Darstellung von „Traum ein Leben“ auf eine vernutzte Zauberpossenregie zurückzugreifen.

Momentbilder von fremden Schaubühnen

Bibelbilli / von Hanns Heinz Ewers

Stundenlang durch die Bowery.

Durch Chinatown und herüber ins Ghetto; durch die Maccaronistraßen und wieder zur Ostseite. Ziellos durch die langen Gassen. Man fühlt: so ein kleines Partikelchen treibt der Wind durch dieses ungeheure Getriebe, durch diese tönende, rasende Welt aus Eisen, Stein und Fleisch.

Ein Träumer in der Riesenmaschine Manhattan.

Wenn die Augen müde werden von den flutenden, immer wechselnden Bildern, wenn die Ohren den bunten Lärm von tausend Geräuschen nicht mehr ertragen mögen, flüchte ich eine Weile. Gehe in ein Kinematographentheater — an jeder Straßenecke ist eins. Und die grauen Bilder tun mir wohl; ich träume und lache über die köstlichen Szenen, die gallischer Witz erfand. Die Aufnahmen sind aus Paris oder aus den Staaten, und immer

sind die französischen lustig und erfrischend, und immer sind die amerikanischen witzlos, roh oder banausisch-sentimental.

Auf der Straße steht eine Musikbande: sechs blonde Pfälzer in roten Husarenröcken. Sie blasen unglaublich falsch, aber das ist der Menge, die sie umdrängt, völlig gleichgültig. Nigger, Chinesen, Slovaken, Italiener, russische Juden und Armenier stehen herum und lauschen mit offenem Munde den Klängen. Und ein paar deutsche Matrosen mit der Hapagmütze brüllen stolz die Worte mit: „Zu je—ee—ner Zeit warst du mein ganzes Leben, ich hätt ge—küüüßt die Spur von deinem Tritt — —"

Einer von den pfälzer Husaren hat seine Trompete auf den Rücken gehängt und verteilt Zettel, rote, gelbe, grüne. Er liest sie vor, laut schreiend, in gräulichem Yankeetwang, mischt auch wohl italienische und tschechische Brocken hinein. Den Matrosen hält er eine deutsche Rede:

„Herreinspaziert! Die größte Äträkschen der Welt. Da vorne herein! Nur zehn Cents Entrens! Die beste Beiosskop der Welt. Nummer eins: Überfall des Eisenbahnzuges bei Galveston. Nummer zwei: Abenteuer des Mussiö Fanfardou von Paris! Dann: der Traum der Blumenkönigin. Zehn Nummern in jedem Programm! Eine Vorstellung nach der andern, den ganzen Tag und die ganze Nacht geöffnet! Der Bibelbilli am Schluße jeder Vorstellung, der berühmte Bibelbilli! Die größte Äträkschen des Jahrhunderts!"

Ich bezahlte zehn Cents und fünf Cents dazu, um rauchen zu dürfen. Ich sah noch die letzte Nummer, eine köstliche pariser Szene, in der zehn Mädchen einen Mann verfolgen. Mit Zylinder und Gehrock, Monokel, Rohrstock und Knopflochblume entflieht er atemlos den süßen Mädchen, die ihn durch Straßen und Wiesen, durch Wald und Feld verfolgen. Durch einen Bach geht die Jagd — die Mädel sind entzückend an dieser Stelle — über Mauern und Hecken und über einen riesigen Heuschober. Ein dicker Pausback ist dabei, der immer hinterher trottelt. Sie ist stets die letzte; fällt hin, steht wieder auf, zerreißt ihr Kleid an den Dornen, verliert ihren Hut — aber sie läuft mit, atemlos, aufgelöst, hinter dem Mann. Ich habe diese Szenen in allen möglichen Varianten immer wieder gesehen und immer wieder gelacht —

Es wird hell gemacht im Saal; auf dem Klavier am Podium spielt jemand einen Psalm. Ein glatzköpfiger Mensch, als Küster angezogen, drängt sich durch die Reihen und verteilt Bibeln, dicke, verschmutzte, schwarze Bibeln. Der Kerl schnupft unaufhörlich, vielleicht meint er, daß das zu seiner Rolle gehöre; alle Bibeln tragen die Spuren davon.

Ein Mann stolpert aufs Podium, rasiert, aber mit Stoppeln und Finnen in dem aufgedunsenen Gesicht. Lange, graue Haarsträhnen fallen ihm über die Ohren; er trägt die unkleidsame schwarze Tracht eines Noncorformisten-Predigers. Nur die riesige Patinanase wirkt, die schmutzigen Fleischtöne rings weit überschattend, als ein leuchtender Fleck in diesem farblosen Grau und Schwarz.

„Biblebilli! Hallo Biblebilli! Three cheers for Biblebilli!" rufen ein paar Freunde des Hauses.

Bibelbilli dankt gemessen, dann hält er eine kleine Rede. Er erzählt, wo, wann und wie er von gottesfürchtigen Eltern in die Welt gesetzt wurde, behauptet, in der Sonntagsschule immer der frommste und tüchtigste gewesen zu sein und niemals eine Gelegenheit, zur Kirche zu gehen, versäumt zu haben. Darum habe ihn auch der HERR HERR — gelobt sei sein Name! — begnadet und ihm Kraft, Ausdauer und Geduld verliehen, Sein Heiliges Buch auswendig zu lernen, wovon er gleich Proben abzulegen bereit sei. Wenn seine Gott Vater, dem Sohne und dem Heiligen Geiste höchst wohlgefällige Kunst der versammelten Christenheit Gefallen erregen solle, so bäte er nachher um ein kleines Douceur oder Trinkgeld. Er schloß seine Rede mit einem inbrünstigen Gebet.

Dann setzte er sich bequem in einen knarrenden Lehnstuhl und bat die Zuhörer, in ihren Bibeln eine beliebige Stelle aufzusuchen und ihm zuzurufen.

Einer rief: „4. Mose, Kapitel 26, Vers 12."

Bibelbilli schloß die Augen, lehnte sich zurück und begann nach einer Weile: „Die Kinder Simeons in ihren Geschlechtern waren: Memuel, daher kommt das Geschlecht der Memueliter; Jamin, daher kommt das Geschlecht der Jaminiter, Jachin, daher das Geschlecht der Jachiniter kommt; Sarah, daher das Geschlecht der Sarahiter kommt; Saul, daher das Geschlecht der Sauliter kommt; das sind die Geschlechter von Simeon, zweiundzwanzigtausend und zweihundert.

Die Kinder Gads in ihren Geschlechtern waren: Zephon, daher das —"

Bibelbilli rührte sich nicht. Unter der Patinanase bewegten sich nur die grauen wulstigen Lippen, indes ein Bächlein dürrer Worte herausplätscherte.

„Jasub, daher das Geschlecht der Jasubuter kommt, Simron, daher das Geschlecht der Simroniter kommt.

Das sind die Geschlechter Isaschars, an der Zahl vierundsechzigtausend und — —"

Im Saal saßen Männer und Weiber wortlos, fast erdrückt von dieser Überfülle fruchtbarer Geschlechter.

„Die Kinder Manasses aber waren: Machir, daher kommt das Geschlecht der Machiriter; Machir zeugte Gilead, daher kommt das Geschlecht der Gileaditer.

Dies sind aber die Kinder Gileads: „Jeser, daher kommt das Geschlecht der Jeseriter; Helek, daher kommt — —"

Jedermann starrte in seine Bibel und folgte, den Finger auf den Zeilen. Aber es stimmte, Wort für Wort, alle Geschlechter und alle Zahlen. Kein kleinster fehlte unter den Namen Israels.

Begierig lauschten sie weiter. Bis einer der Matrosen, der lange eifrig in seiner Bibel gesucht hatte, rief:

„2. Samuelis, Kapitel 10, Vers 2."

Als ob er auf einen elektrischen Knopf gedrückt habe, ließ er den Bibelbilli schweigen und sogleich wieder beginnen:

„— — Und es begab sich, daß David um den Abend aufstand von seinem Lager und ging auf dem Dach des Königshauses und sahe vom Dache ein Weib sich waschen; und das Weib war von sehr schöner Gestalt."

Aha, das war die famose Geschichte vom Weibe des Uria! Ich war neugierig, ob ein Sohn des prüden Amerika auch diese kitzliche Stelle seinen Zuhörern vorsetzen würde. Aber es scheint, daß in diesem Lande die Unanständigkeiten der Bibel die einzigen sind, an denen man sich ergötzen darf. Grinsend erzählte der Bibelbilli die Geschichte von Davids Ehebruch, und grinsend und voller Verständnis lauschten ihm seine Zuhörer.

Nun aber ging es in immer rascherem Tempo.

„Jeremia, Kapitel 36, Vers 9!"

„Es begab sich aber im fünften Jahr Jojakims, des Sohnes Josias, des Königs Judas, im neunten Monat, daß man ein Fasten verkündigte —"

„1. Korinther, Kapitel 12, Vers 15!"

„— — So aber der Fuß spräche: ‚Ich bin keine Hand, darum bin ich des Leibes Glied nicht,' sollte er um deswillen — — —"

Nicht einen Vers ließ man den Mann mehr aussprechen. Jeder rief ihm eine andre Stelle zu, wie ein Granatfeuer schwirrten ihm von allen Seiten die Bibelstellen um den Kopf. Und prompt, fast automatisch, schnappte das seltsame Gehirn dieses Menschen auf jeden Zuruf ein, ohne irgend welches Besinnen.

Plötzlich erhob er sich.

„Schwestern und Brüder in Christo!" sagte er. „Ich werde mir nun erlauben, an Eure milden Herzen zu pochen, als ein Mann, der eine Frau und zwölf christliche Kinder zu ernähren hat! Zwölf, wie die Stämme Israels! Und währenddessen werde ich Ihnen noch etwas besonderes zeigen. Wählen Sie ein beliebiges Kapitel aus dem Evangelium Matthäi."

Einer rief: „Das sechste Kapitel!"

„Gut!" sagte der Bibelbilli. „Ich werde es von rückwärts aufsagen! Und vergessen Sie nicht, derweil die Hand zu öffnen!"

Er räusperte sich und begann:

„— — habe Plage eigne seine Tag jeglicher ein daß, genug ist es, sorgen seine das für wird Tag morgende der denn — —"

Unterdessen ging der Küster mit dem Klingelbeutel herum. Und alle gaben. Zehn Cents kostete nur das Entree, aber ich sah Leute, die jetzt ganze und halbe Dollarstücke in den Beutel warfen. Und während der Küster sammelte und der Bibelbilli sein Kapitel rückwärts hersagte, machte ich eine Kalkulation, was dieser Mensch wohl verdienen möge. Die Einnahme des Küsters überstieg zwanzig Dollars, und alle Stunde trat Bibelbilli auf, wenigstens zwölf Mal am Tage. Dazu kamen seine erheblichen Einnahmen als Direktor und Eigentümer des Theaters, denen nur sehr geringe Kosten gegenüberstanden: einen Reingewinn von zwölfhundert Mark hatte Billi gewiß an jedem Tag! — Ich kenne manchen Theaterdirektor, der ihn darum beneiden möchte: freilich kann er auch nicht die Bibel auswendig!

Kasperletheater

Aus den Theaterkanzleien

Ein süddeutsches Hoftheater/ von Doktor Zwick

Erste Szene: Zu Anfang des Winters

Das Bureau des Intendanten. Auf dem Tisch die Partitur von Gounods „Romeo und Julia". Außerdem Aktenbündel und zwei ungleich große Stöße von Bühnenmanuskripten. Auf dem kleinern Stoß die zur Aufführung vorgemerkten: das „Stiftungsfest", der „Herr Senator", „Ultimo", „Los vom Manne". Der andre Stoß ist von immenser Höhe; das sind natürlich die Einläufe: „Wann wir altern", der „Familientag" und — na, Sie wissen schon; ferner an zehn Militärdramen, zwanzig Studentenkomödien und dreißig Kindertragödien; dann noch — ziemlich tief unten und sehr jungfräulich anzuschauen in ihrer Unberührtheit — der „Jude von Konstanz", „Mutter Landstraße" und der „Liebeskönig", die sich der Gesellschaft zu schämen scheinen, in die sie da geraten sind: so zuge—knöpft schauen sie aus. Mozart und Beethoven sehen auf den Herrn Hoftheaterintendanten hernieder (und vielleicht auch herab); der, ein bewegliches Männchen in den Sechzigern, sitzt, angetan mit einem Samtrock und einem Künstlerschlips, der ungefähr den ganzen Oberkörper bedeckt, in seinem Drehstuhl und liest ein Bühnenmanuskript, ja wahrhaftig: ein Bühnenmanuskript. Voller Befriedigung, mit dem Ausdruck innigsten Behagens, klappt er, eben beim letzten Wort angelangt, das Buch zu. Er ist so heiter gestimmt worden, daß er das Bedürfnis fühlt, auch andern eine Freude zu bereiten. Er drückt darum auf den elektrischen Knopf mit der Aufschrift „Oberregisseur des Schauspiels". Er weiß, daß es drei Minuten dauert, bis der Phlegmatikus erscheint. Unermüdlich in allen Dingen, geht er also in der Zwischenzeit ans Likörservice und nimmt ein Schlückchen oder zwei. Die noch übrige halbe Minute verwendet er auf die Kontrolle von Samtrock und Schlips. Dann hört er, wie er es erwartete, die äußere Schalltür aufklappen, es klopft, und ein Herr tritt ein mit Schmerbauch und Riesenglatze. Man könnte meinen, er sei Trikotreisender und habe sich in der Tür geirrt. Aber der Herr ist den rechten Weg gegangen, denn er ist Oberregisseur des Schauspiels. Sein Chef zählt ihn sogar zu den „literarischen"; jedenfalls gehört er zu denen, die lesen — den Börsencourier.

Intendant (in gehobener Stimmung, infolge der Anregung von Likör und Lektüre, und, wie es seine Art ist, immer verbindlich): Sie, lieber Schrupper, den „Weg zur Hölle" führen wir auf. Grad hab ich ihn fertig gelesen. Gleich nächste Woche gehn wer ran. Das is ja 'ne großartige Geschichte. (Man merkt am Tonfall der Stimme, daß er sein Repertoire fix und fertig aus der Reichshauptstadt zu beziehen pflegt) Und dann is da noch so 'ne Sache. Hören Se mal, lieber Schrupper, was denken Se, woll'n wir mal wieder so'n Klassiker rausbringen? So een neuern, mein ich. Een Laube oder Hebbel oder so was? Hat der Reinhardt nicht neulich so was gemacht?

Oberregisseur (der aus Berlin oder Rixdorf stammt und sich dessen durchaus nicht schämt): Machen wir ooch.

Intendant: Was meinen Se zum „Ring" von Hebbel?

Oberregisseur (grinst ihn halb fröhlich, halb mitleidig an): Ob aber die Schulze die Rhodope — —

Intendant (immer verbindlich, fällt ihm ins Wort): Wie — was — Rho — was für'n Frauenzimmer?

Oberregisseur (durchaus nicht bescheiden): Und dann hat der Hofrat, Ihr Herr Vorgänger, 's erst jemacht —

Intendant (immer verbindlich, aber hocherfreut, diesmal triumphieren zu können): Ne, ne, irr'n sich, mein Lieber, der hat's eben nich jemacht. — Na, gut, einerlei, also probieren wers eenmal. Aber is es nich zu lang? Ich erinner mich so was. Können wers nich auf zwei Abende verteilen?

Oberregisseur: Wie, um Jottes —

Intendant (fällt ihm wieder ins Wort, immer verbindlich): Sie wer'n's schon recht machen. Lassen Se sichs vom Müller, dem Bibliothekar, mein ich, 'rausrichten, und legen Se mers dann auf'n Tisch. (Er wird plötzlich von einer unmotivierten Begeisterung erfaßt und spricht, sein ganzes berliner Repertoir vergessend, im trauten heimatlichen Ursächsisch) Un deß stadden mer bombées aus, heer'n Se, un dann machen mer ooch noch en scheenes Geschäft. — — Un der Kritik woll'n wer obendrein eenmal 's Maul stopfen. Rechent mer da einer neulich nach — Se haben's natürlich gelesen — daß ich in einer Woche fünf verschiedene Blumenthals gebracht habe. Haben Sie das gemerkt? Ich nicht. (Immer noch verbindlich) Na, einerlei, werfen wer dem Hund den Knochen vor.

Zweite Szene: In den Hundstagen

Auf dem Tisch ist nicht viel verändert. Auf dem Novitätenstoß fehlen: „Wann wir altern" und der „Familientag". Die „vorgemerkten" vom Saisonbeginn auf dem andern Stoß sind dagegen jetzt alle verschwunden — ein Beweis, wie fleißig in den vergangenen neun Monaten gearbeitet worden ist — und durch andre ersetzt: durch „Pension Schöller", das „Weiße Rößl", den „Tollen Einfall" und „Mamselle Tourbillon". Ganz für sich liegt auf dem Tisch ein Regiebuch mit der Aufschrift „Gyges". Der Oberregisseur des Schauspiels ist soeben eingetreten.

Intendant: Aber, lieber Schrupper, was haben Se mer denn da hergelegt? Ich hab Ihnen neulich gesagt, holen Se mer den Hebbelschen „Ring" raus. Un was bringen Se mer da? (Er setzt seinen Klemmer auf die Nase und studiert Buchstabe nach Buchstabe): „Giib—geehs".

Oberregisseur (immer pikiert): Na also, „Jibjess Rink".

Intendant (immer verbindlich, schiebt sich auf seinem Drehstuhl vertraulich näher heran): Was wollen Se denn mit dem (er betrachtet rasch noch einmal den Umschlagstitel) „Gibgees"? Sie sin nich wohl, lieber Schrupper. Woll'n Se acht Tage Urlaub haben, woll'n Se ne Dienstreise machen? Auf so 'ner Dienstreise nach Berlin, sag ich Ihnen, da erholt mer sich ganz großartig. — Wissen Se, das is ja auch ne ganz schöne Sorte da, der (er betrachtet wiederum das Rückenschildchen) „Gihgeehs", aber kennen Se denn den Hebbelschen Nibelungenring nich?

Rundschau

Was ist Bühnentalent?

Wenn einer so recht brüllen, so recht edel oder energisch tun kann auf der Bühne? Wenn einer einen vorschriftsmäßigen, breiten, schlappigen Schauspielermund hat? Wenn einer eine Seele hat und einen ehrlichen, festen, fleißigen Menschenwillen? Wenn einer durchdenkt, was er spielt, und von Moment zu Moment seinen Verstand bei der Darstellung der darzustellenden Figur hat? Wenn einer ein ehrenhafter, vielseitig begabter, zartfühlender, allesverstehender Mann ist? Ist das Talent? Oder was ist denn eigentlich Talent? Kann der Saufhund Talent haben, der Spieler, der Wüstling, der Geck, der Tropf, der Wicht? Kann einer ein großer Künstler sein und daneben als Mensch verdienen, daß man ihn anspuckt, zum mindesten, daß man über ihn die Nase rümpft? Ist eine Möglichkeit vorhanden, in der realen Welt Schnaps zu saufen und auf der Bühne einem Percy strahlende Verkörperung zu geben? Was sollen alle diese Fragen, he? Hat man es gern oder hat man es ungern, daß der Schauspieler bereits beginnt, sich in den Gemeinderat wählen zu lassen, daß er Tee trinkt, statt Bier oder Korn, daß er bei gebildeten Damen hockt, um sich über das Neueste in Kunst und Sozialwissenschaft zu unterhalten, daß er seine Steuern bezahlt und seinen Anzug in Ordnung hält, daß er rechtzeitig wie ein strebsamer Kolonialwarenkommis zu den Proben erscheint, daß er zum Pinsel oder zur Feder greift, um mit diesen Werkzeugen angenehm zu dilettieren? Was? Sollte es eine vernünftige Antwort auf diese Frage geben? Oder macht es vielleicht Vergnügen, Fragen nur so, wie eine Handvoll Strandsand, in die leere, dünne Luft emporzuwerfen? Kann es eine Anregung sein, einen Gedanken unausgeforscht auf sich beruhen zu lassen, unfertig, frech, gehässig und kleinstolz? Ja? Was also, wenn es endlich beliebt, kann Talent sein? Die Nichtswürdigkeit, die innere Würdelosigkeit, die Seelenlosigkeit, die Mannlosigkeit? Ist ein Mann ein Talent, oder so: ist es einem Menschen von Gold, also einem lautern, lieben, rechtschaffenen Mann, überhaupt nur möglich, ein Talent auf der Bühne zu sein? Was soll das? Aber warum denn eigentlich nicht fortfahren, wie der Wind daherzusausen mit Fragen? Ist manchmal nicht der aufrichtige Mann ein Hundsfott im Bereiche der Kunst? Muß die Kunst zu gunsten ihrer Kinder bettelarm geworden sein, wie eine alte, wehleidige Mutter, die von den Söhnen und Töchtern auf die Straße gesetzt wird? Müssen es die Söhne und Töchter, die Kinder der Mutter Kunst, absolut gut haben? Müssen sie Gerechtigkeit und Anerkennung genießen? Müssen sie brave Bürger sein und zu den gebildeten Klassen zählen? Ist nicht die Gleichberechtigung das Grab des Talents? Hat die Sozialisierung des Künstlers üble Folgen oder gute?

Bin ich ein Esel, daß ich das alles frage?

Ja, du bist ein Esel.

Und ich werde es dir zeigen. Man braucht rechtschaffene, gütige Menschen, nicht Talente; Väter, die dem Staat Kinder erzeugen und Lust an ihrer Erziehung haben, nicht irgend einen

strahlenden Darsteller des Heinrich Percy. Du bist ein Lümmel, daß du von Saufhunden zu sprechen wagst. Die Künstler sollen wissen, was schicklich ist und nicht danach fragen, was außerordentlich sein kann; sie essen heutzutage gut zu Mittag und trinken ihr Gläschen Wein. Sie sind wohlsituiert, und du Schurke wirst nicht ungestraft den Mut besessen haben, sie zu einem Luderleben angereizt zu haben. Sie sind Bürger, Menschen und einfache, schlichte Angehörige des Staats; sie sind Soldaten in der Armee und interessieren sich, so lebhaft als ihnen geziemt, für Kolonialpolitik. Nur ein leichtfertiger, gefährlicher Mensch, wie du einer bist, kann ihnen den Rat geben, Ungeheuer zu werden, um der Kunst zu dienen. Die Kunst ist heute wesentlich anders als früher, und sie soll auch anders sein. Sie ist besser geworden; sie hat es verstanden, sich den guten Grundsätzen des Zeitalters anzuschmiegen. Du bist ein Affe mit deinem Talent und mit deinem Hundsfott. Du gehst mit den Menschen um, wie mit einem Material, weich und gefügig zum Modellieren, und denkst gar nicht daran, daß einem jeden Menschenleben das Nachbarliche heilig sein soll. Zum Teufel mit deinem Talent. Zum Teufel mit Percy. Wir brauchen beides ebensowenig, wie wir dagegen umsomehr eine Kunst brauchen, die sich bürgerlich gibt wie ein bürgerliches Frühstück. Wir sehnen uns nach der Individualisierung des Künstlers, und du fragst, ob es gut sei, Künstler zu sein und Seele zu haben. Meine Seele hätte Lust, dir Ohrfeigen zu geben, wiewohl du eine körperliche verdientest. Wir wollen gar keine andern Helden auf der Bühne mehr sehen, als fein differenzierte, wie sie unser heutiges Leben schafft. Wir wollen die Töne unsres eigenen Jammers heulen hören. Die Seele des Schauspielers soll jubeln, nicht seine Begabung. Dem Mann auf den Brettern wollen wir anmerken, daß er ein Mann auch im Leben ist. Insofern pfeifen wir überhaupt auf die Kunst, wenn sie klaffende Distanzen aufweist. Sie soll uns anwärmen; es ist ganz gut, daß wir aus ihr unsre Überzieher gemacht haben. Wenn wir uns für Kunst interessieren, dann soll das auch die Kunst ihrerseits tun und ebenso schlicht, sonst — na, man will nichts gesagt haben. Ist unser Leben trübe und langweilig, so darf es die Bühnenkunst ruhig ebenfalls sein, man wünscht das von ihr; sie sei Spiegel des Zeitalters. Einen Bühnenstil verbitten wir uns ganz energisch. Wir wollen nach der Vorstellung mit dem Dichter und mit dem Schauspieler ein honettes Gespräch führen, das ist uns die Hauptsache. Die Künstler erheben wir dadurch zu Menschen, und an den Künstler-Persönlichkeiten pflegen wir uns jedesmal, so gut es geht, zu berauschen. Im Interesse einer gesunden Gemeindeordnung verachten wir das Talent, es sei denn, es zöge es vor, sich zu vermenschlichen. Da hast du's.

Robert Walser

Dramaturgie als Wissenschaft

Der Versuch Hugo Dingers, in zwei Bänden die „Dramaturgie als Wissenschaft" zu erweisen, hat lebhaften Widerspruch hervorgerufen. Herbert Eulenberg hat (im „Literarischen Echo", VII, 1374) diese besondere Wissenschaft für „überflüssig und zwecklos" erklärt. Damit verkennt er die systematische Bedeutung, die Dingers Versuch zukommt. Den Erwartungen, die sich an eine „Philosophie der Schauspielkunst" knüpfen, hat an dieser Stelle (II, 33) Julius Bab Ausdruck gegeben.

Jetzt sei auf eine jüngst erschienene

Schrift von Theodor Sternberg*) verwiesen, in der das Postulat der Dramaturgie als Wissenschaft aufgenommen wird. Sternberg will das Charakterstudium, das bisher Sache praktischer Geschicklichkeit und zufälligen Gelingens war, durch eine neue Methode zu wissenschaftlichem Rang erheben. Durch bloße Addierung von Charakterzügen kann ein Charakter nicht beschrieben werden. Zwei heuristische Prinzipien stellt Sternberg für die systematische Erfassung des Charakters auf. Erstens das Prinzip der Gegensätze oder Polarität: jeder Charakterzug ist polar, das heißt: nicht einfach negativ oder positiv, sondern stets mit seinem Gegensatz verbunden und durch ihn begrenzt; der Sadist, zum Beispiel, ist zugleich und zeitweise Masochist. Zweitens das Gesetz teleologischer Verknüpfung: die auf Grund des Prinzips der Polarität gefundenen Gegensatzpaare sind im Verhältnis des Zwecks zu den Mitteln zu verknüpfen. Ist, zum Beispiel, jemand als kriegerische (und zugleich unkriegerische) Natur erkannt, so sind die dieser Eigenschaft dienenden Qualitäten aufzufinden. Indem die Charakterologie auf diesem Wege typische Verknüpfungen entdeckt, erweist sie sich als Wissenschaft, die allgemeingiltige Gesetze lehrt.

Die besondere Bedeutung, die diese neue Methode für die Charaktere der Schaubühne gewinnt, ist in Sternbergs Schrift mehrmals erwähnt. Außerdem aber wird bei Erörterung der grundsätzlichen Zusammenhänge und Übergänge von Kunst und Wissenschaft die Notwendigkeit dramaturgischer Spezialwissenschaft betont. Nicht um persönliche Eigenart in die Fessel handwerksmäßiger Schematismen zu schlagen. „Im Gegenteil: eine kritische Dramaturgie wird manche leere Faxen und Mätzchen, manchen traditionellen Gestus, Duktus und Habitus beseitigen . . . Diese Wissenschaft wird im weitern Vorwärtsschreiten der Gegenwart erst die Augen darüber öffnen, wieviel Wust an handwerksmäßigem Formenkram die Schauspielkunst unbewußt mit hinübergerettet hat in die neue Zeit: — dramaturgischen Dogmatismus, der dann erst von der Kritik wird ausgetrieben werden." Die Frage nach der Dramaturgie als Wissenschaft bleibt auf der Tagesordnung.

Dr. Ernst Feder

*) Charakterologie als Wissenschaft. Von Dr. Theodor Sternberg, Privatdozent an der Universität Lausanne. Lausanne, Edwin Frankfurter (Librairie Nouvelle) 1907.

Krüppel

Ein gewandter Tagesschriftsteller, Herr Eduard Goldbeck, hat — bei Rothbarth in Leipzig — ein Schauspiel von vier Akten erscheinen lassen. Es heißt: „Krüppel", und man könnte daran vorbeigehen, wäre die Arbeit nicht typisch für eine sich mehrende Sorte der Theaterproduktion: für die journalistisch empfundenen und gerechtfertigten Stücke. Diese Bühnenwerke entspringen (wie wenig passen edle Worte hierher!) keinem Sturm und Drang, keiner innern Notwendigkeit, sondern dem Wunsch nur, mitten in Artikeln und Entrefilets auch einmal ein Drama zu schreiben, dieweil ja der Einteilung des Geschriebenen in Szenen und Akte gewisse gleißende Sondermöglichkeiten innewohnen. Mit etlicher Berufsroutine und viel schwarzem Kaffee kommen diese nächtlichen Leistungen zustande, die, gedruckt, den Leser ärgern, und vor denen er die Bühne bewahren möchte. Gerade die gewisse Glätte, die mittlere Bildungshöhe, der die Tintenworte rasch und flüssig in alle Kleinigkeiten laufen, sind das Peinliche dieser Art . . .

Das Drama Goldbecks zeigt Alfred, einen idealistischen Sohn, in Gefahr, die Geliebte seines sinnenfreudigen Vaters zu heiraten. Der Sohn ist Student, der Vater ein Journalist von Geist, die Geliebte, obschon sie Cäcilie heißt, eine Canaille. Der Vater gesteht dem Sohn: „Sie war meine Geliebte." Da läßt Alfred von ihr ab, will sich erschießen, wird aber weiter existieren, weil ihm der bekannte Sanitätsrat verraten hat, man müsse Kompromisse schließen: „Gewöhne dich, im Relativen zu atmen. Wir leben alle als Krüppel." Da haben wir die Moral der Geschichte — eine Resignation, die sich dem Fontaneschen: „Ich marchandiere nicht!" entgegenstellt und die, wenn sich ein sehr feines Hirn (etwa Lemaître) um sie mühen wollte, wohl zu zarten, menschlichen Gesten führen könnte. Herrn Goldbeck ist nur ein graues Papierdrama daraus geworden. Das Krüppelstück hat richtige Leitartikeltemperatur, paradiert stellenweis mit dem Esprit des gemäßigt-literarischen Akademikers und strömt einen Duft sehr säuerlicher Bürgerlichkeit aus. Ists nicht fatal, wenn Alfred seinem Mädchen berichtet: „Dann erwachte ich keuchend, in Schweiß gebadet!"? Hartleben hätte sich allerdings darüber gefreut. Leider ist dies Zitat nicht die einzige Perle. Hier hat selbst die Fachfähigkeit, Lächerliches zu meiden, versagt ... Und da im übrigen die Technik verstaubt, der Dialog ein Wechsel von Abhandlungen, das Ganze nicht gesehen, sondern bestenfalls mit der Feder geschrieben ist, so wird man sich dahin einigen dürfen, daß die „Krüppel" für die deutsche Geistesentwicklung entbehrlich gewesen wären.

Ferdinand Hardekopf

Im alten Heim

Diese artige, nur etwas rührselige und ziemlich flache Komödie des Dänen Gustav Esmann erlebte im dresdner Königlichen Schauspielhause ihre, soviel mir bekannt ist, erste deutsche Aufführung. Der Verfasser soll in seiner Heimat angesehen sein; er hat eine ganze Reihe von Stücken über die Bretter gehen lassen; vielleicht ist dies eins der schwächern. Ich muß Ihnen nämlich mitteilen, daß ich mich dabei gelangweilt habe: am wenigsten während des hübschen zweiten Akts, der nicht recht einschlug, am meisten während des philiströsen Schlußakts, der natürlich dem Publikum mächtig zusagte. Kennen Sie die Romane der Schwedin Flygare-Carlén? Unsere Großmütter schwärmten dafür. In diesen Romanen gabs so rührend gemütliche uralte Gutshöfe; ein solcher ist Rabensholm in Esmanns Stück. Dort spielt sich der Kampf zwischen alt und jung ab. Auch an Iffland mußt ich denken und an Kotzebue, obwohl diese Schwerverlästerten viel fester im Sattel ihrer Technik saßen, als unser nordischer Gast. Ich habe sicher ein schlechtes Herz: ich kann auf der Bühne nichts Gemütvolles vertragen. Selbst wenns im Staate Dänemark verabreicht wird. Und ich vermag nicht einzusehen, warum, seit Henrik der Große unser Theater beherrscht, auch jeder Kleine und Mittlere zu Worte kommen muß, sobald er aus dem Nordland zu stammen das Glück und die Ehre hat. Weh dir, teutscher Poet Müller oder Schulze, der du Tragödien und Komödien birgst in deinem Pult — dreimal wehe, sag ich, so du es dir hättest einfallen lassen, „Im alten Heim" den Gewaltigen der Bühne vorzulegen. Deutschland hätte dich nicht aufgeführt, und Dänemark (das, glaube ich, selbst Schillern noch Uraufführungen schuldet), Dänemark hätte dir ganz was andres gesagt. Denn für das Annehmen schwacher Stücke gibt uns das Ausland bekanntlich

keine Revanche. Werd ein Däne, mein Schulze, ein Schwede, ein Norweger — dann kannst du schreiben, was du willst. Und dem habe ich nur noch hinzuzufügen, daß Hanns Fischer — dem zu Liebe man hier eine Menge trauriger Stücke einstudiert — einen alten, plötzlich zu Johannistrieben erwachenden Kandidaten prächtig spielte.

Bodo Wildberg

Ein Brief

Sehr geehrter Herr Jacobsohn!

Nicht um meiner Person willen, sondern lediglich im Interesse der Sache und zur Nutzanwendung für alle Kollegen von der berliner Theaterkritik erlaube ich mir, Ihnen einen Fall vorzutragen und zur Veröffentlichung zu empfehlen, der vom Standpunkt der selbstverständlichen Unabhängigkeit und Freiheit des Kritikerberufs nicht scharf genug gebrandmarkt werden kann.

In meiner bisherigen Eigenschaft als erster Theaterrezensent des Deutschen Blattes habe ich mich genötigt gesehen, in einer Besprechung der Erstaufführung von Bernsteins „Herthas Hochzeit" im Neuen Schauspielhaus die Darsteller des Kommerzienrats und des Regierungspräsidenten scharf, aber, wie alle Berufsgenossen mir bestätigen werden, gerechter Weise zu tadeln. Herr Direktor Halm hat daraus Veranlassung genommen, an die Direktion des Deutschen Verlags, der neben den Berliner Neuesten Nachrichten auch das Deutsche Blatt herausgibt, eine Beschwerde zu richten und darin den Abbruch aller Beziehungen, also die Entziehung von Inseraten und von Freikarten zu den Premieren, anzudrohen. Herr Balz, als Leiter des Deutschen Verlags, hat diesen — milde gesagt — bedenklichen und ungewöhnlichen Eingriff in die Freiheit der Kritik nicht etwa durch eine geharnischte Absage an den empfindlichen Theaterleiter geahndet, sondern mir in einem Schreiben kurzerhand erklärt, daß er mir zu seinem Bedauern die Theaterrezension entziehen müsse, da die Schärfe meiner Kritik die Interessen des Verlags über Gebühr schädige.

Ich habe Herrn Balz mein Erstaunen darüber ausgesprochen, daß ein Blatt, das sich in fetten Lettern selbst für einen „unabhängigen berliner Beobachter und Anzeiger" ausgibt, vor der Anmaßung eines Theaterleiters mit solcher sklavischen Bereitwilligkeit Kotau mache; ein Blatt, das doch wahrlich in nichts den Ehrgeiz dokumentiert, als Vertreter eines erlesenen Salontons zu erscheinen. Ich habe ferner darauf hinweisen können, daß meine Rezensionen sich nachweisbar in den Hauptzügen mit dem Urteil unsrer anerkannt besten Kritiker fast durchweg in Übereinstimmung befunden und mit frohem Eifer sich zu loben beflissen haben, wenn der geringste Anlaß die Anerkennung rechtfertigte.

Man hat denn auch bis in die letzte Zeit hinein von seiten der Redaktion, die sich jetzt plötzlich nach Aussage des Herrn Balz bezüglich seines eigenartigen Entschlusses in völliger Übereinstimmung mit ihm befinden soll, erheblichen Wert auf meine Rezensionen gelegt und mich dessen verschiedentlich ausdrücklichst versichert.

Ich fragte und frage nochmals, welchen Zweck die Besprechung der Theateraufführungen denn überhaupt noch haben soll, wenn die ungeheuerliche Praxis einreißt, daß jedem unfähigen oder auf Irrwegen befindlichen Theaterleiter die Macht zuerkannt wird, einen ihm mißliebigen, seinem schweren Beruf mit Ernst und Eifer ergebenen Rezensenten in solcher Weise unschädlich zu machen?

Hochachtungsvoll und ergebenst

Hans Hauptmann

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Christine Hebbel

Die Frau/ von Julius Bab

Am 9. Februar dieses Jahres vollendet Christine Hebbel ihr neunzigstes Lebensjahr. Es ist für uns Jüngere nicht gut möglich, diese Tatsache mit der ruhigen Korrektheit des Chronisten oder der gelinden Liebenswürdigkeit des Festredners zu verzeichnen. Uns ist der Name Hebbel „ein Merkwort und ein Ruf zur Leidenschaft". Ein jeder von uns hat ihn als Überschrift über einem erschütterungsreichen Kapitel seines Lebens. Allen ward er ein Beweger, aber vielen ein Führer, ein Freund . . . Ein großer Beginner. So groß im Anfang seines neuen Werkes, daß noch kein größerer Erbe gefolgt ist, daß dieser dunkle, vieles versprechende Eingang daliegt geheimnisvoll, drohend, lockend fern, wie ein Ziel, eine Erfüllung. Unser tiefstes Müssen, unser heiligstes Wollen wird wach beim Klang dieses Namens, und so muß wohl etwas wie Ergriffenheit und Andacht für uns aus dem Gedanken quellen, daß die Frau noch lebt und unter uns ihr drittes Menschenalter vollendet, die Frau, die seine Frau gewesen ist, und die in ihrer Seele all die erlösende, ruhendgleiche Wärme gehabt hat, durch die sein hartes Leben zu voller Reife und süßer Frucht wuchs. Christine Hebbel ist unter uns, und wir lieben sie und danken ihr heute — der Frau und Gefährtin Friedrich Hebbels.

Christine Enghaus schien doch ein Mensch, der ganz aus sich selbst etwas sein und bedeuten wollte. Sie war ein Menschenalter hindurch an Deutschlands erster Bühne Menschendarstellerin und hatte einen guten Theaternamen durch ganz Deutschland hin. Aber die wiener Hofburgschauspielerin ist uns längst gestorben. Sehr wenige Lebende haben noch eigene Anschauung von ihr, und wo ein tiefergehender Bericht vorliegt, wie in dem schönen Kapitel Emil Kuhs, da scheint es, als ob auch für die Mitlebenden ihre Kunst ganz groß und eigen erst geworden sei in der Darstellung — Hebbelscher Gestalten. In diesen Mann mündete die Künstlerin ein wie das Weib.

Ihre Unsterblichkeit wird deshalb nicht geboren werden in der Theatergeschichte Deutschlands, sondern in der Lebensgeschichte Friedrich Hebbels. Daß sie aber ein Mensch war, der zunächst ganz aus eigenem etwas sein und bedeuten wollte, dies war es wohl, was sie zur Frau des eigenwilligsten deutschen Dichters tauglich machte.

Denn Christine Enghaus war nicht Hebbels „Geliebte" und nicht seine „Freundin", nicht seine „Leidenschaft" und nicht sein „Ideal" — sie war seine Ehefrau. Was diese beiden vereinte, war eine Lebens- und Schicksalsgemeinschaft von überwältigender Schwere, von erlösender Klarheit, war „Liebe" in einem so großen, feuergehärteten Sinn dieses tausenddeutigen Wortes, war so reifer Ernst, so klarer Vollendungswille, daß die süße Berauschtheit einer Tristan- und -Isolde-Empfindung daneben wie unreifes Kinderspiel erscheint. Am Beginn dieser Ehe steht die Wahrheit — die Wahrheit zweier starker, in höchster Not um ihr physisches und psychisches Sein ringender Menschen. Hart, grausam, bitter, fast cynisch ist diese Wahrheit. Aber in ihrer reinen Realität, befreit von allen Schlacken brünstig sentimentaler Verlogenheiten, stellt sie eine viel höhere, fruchtbarere Form der Erotik dar als jede romantische Leidenschaft. Christine Enghaus war mehr, unendlich viel mehr als Hebbels „Ideal": sie war seine Wirklichkeit, der wahrhaftige und reine Grund seines Wirkens.

Am 4. November 1846 kommt Hebbel nach Wien. Er kommt aus Italien. Die Zeit, für die ihm der König von Dänemark eine Reiseunterstützung bewilligt hatte, ist abgelaufen. Seine literarischen Einnahmen sind minimal. Seine Hoffnung, als Dramatiker am Burgtheater durchzudringen, will sich nicht realisieren. Seine Bücher haben kein Publikum von materiellem Belang. Er hat Schulden, er ist krank, abgerissen gekleidet. Und er hat keine Aussicht auf Besserung. Die Unfähigkeit, sein Talent journalistisch und belletristisch nutzbringend zu verhökern, bleibt sich gleich. Mit sich trägt er den „Moloch", ein Religionsdrama, tiefer, härter, verschlossener, publikumsferner als irgend eine andre seiner Dichtungen. Geist und Seele sind ihm in Paris und Rom reif geworden, schwerreif: ein Chaos von Schaffensmöglichkeiten überfüllt ihn. Und vor ihm steht in kalter, nackter Realität das Gespenst des Hungers — wieder, wie fast das ganze Jahrzehnt vorher. In Hamburg und Heidelberg, in München und wieder in Hamburg hatte der wesselburener Maurersohn sechs Jahre lang bald mehr, bald weniger gehungert, und was schlimmer war: er hatte den herrenstolzen Nacken beugen müssen vor hochmütig mitleidigen Beschränktheiten, die schließlich doch diesen von wildem Werdens- und Schaffenstrieb durchglühten Geist vor dem Verhungern schützten. Eines aber war noch schlimmer, tiefer verhängnisvoll, als die Gaben der hochmütig Dummen: auch die Liebe hatte gegeben, die tiefe, leidenschaftliche Liebe eines sieben Jahre ältern Mädchens. Und diese Liebe, von der er in tausendfachem Sinne nahm, nehmen mußte, und die er doch nie in Wahrheit mit Liebe, stets nur mit Bewunderung für die Unendlichkeit

dieser gebenden Güte vergelten konnte, sie war im Grunde die tiefste Demütigung seines Mannesstolzes: denn sie wurde mit unentrinnbarer Notwendigkeit seine Schuld. Elise Lensing hatte Hebbel zwei Kinder geboren und ist doch nie — auch nicht im freisten, schönsten Sinne des Wortes — seine Frau gewesen. Dieses Mädchen, das ganz und gar Hingabe, Güte, Aufopferung war, besaß doch weder den harten seelischen Stolz, noch die klare geistige Kraft, mit der sie Gefährtin Friedrich Hebbels hätte werden können. Es ist keiner unter den vielen Briefen Hebbels an Elise, der nicht ganz unbewußt den tiefen Abstand verriete, der trotz allem guten Willen, aller aufrichtigen Verehrung den Schreiber von der Empfängerin trennt. Ja, in dem innersten Gefühl eines Hebbel mußte Elise Lensing menschlich verlieren, je mehr sie in völliger Entselbstung sich an ihn gab und gab. Und doch wurde jede Gabe ein neues Seil, das ihn unentrinnbar an jene Frau zu binden schien. So lag ihm das Leben mit zentnerschwerer Last im Nacken, und die tiefern allgemein menschlichen Tragödien, die seine Brust durchzogen, schienen nicht Raum und Luft zu künstlerischer Erlösung gewinnen zu können, weil ein Übermaß von besonderstem eigenem Unheil ihm alle Sinne lähmte.

Zur selben Zeit lebte in Wien die Hofburgschauspielerin Christine Enghaus. Sie war 1817 in Braunschweig geboren. Und ihre Kindheit war wie Hebbels: Hunger und Elend. Mit sieben Jahren mußte sie im Kinderballett Geld verdienen, und mit vierzehn verlor sie diese Stelle, weil — ein Zug wie von Hebbelscher Erfindung — nach der Konfirmation sich ihr erwachendes Weibgefühl dagegen sträubt, im Knabenkostüm zu tanzen. Sie wird dann Schauspielerin, und ihre Jugend ist wie Hebbels: Kampf und Schuld. Seit 1840 ist sie in Wien — aber wenn auch vor materieller Not eben geborgen, weder künstlerisch noch menschlich befriedigt. Künstlerisch verweigerte ihr der Schematismus des Burgtheaters mit seinen abgeteilten Rollenfächern jede höhere, ihre Individualität entfaltende Aufgabe. Und menschlich — der Erzähler ihrer Lebensgeschichte mag das tiefe Naturrecht der Frau auf Verschwiegenheit achten — aber es scheint mir doch dieser stolzen, aufrechten Frau unwürdig, daß die Biographen Hebbels sich scheu an der harten, bedeutungsvollen Tatsache vorbeischleichen, daß Christine Enghaus bei Hebbels Ankunft in Wien — gerade wie er — ein außereheliches Kind hatte. Sie hatte unlängst von Hebbel, den sie als Dichter der „Judith" schon kannte und bewunderte, „Maria Magdalene" gelesen: „Mein eigenstes, härtestes Schicksal stand mir in Klara vor Augen, ich war, nachdem ich es zu Ende gelesen, zerschmettert. Ich sah in Meister Anton und in Hebbel meine Richter."

Diese beiden Menschen kamen in Wien zueinander. Durch einen „Zufall" natürlich — in der Welt der Erscheinung geschehen alle notwendigen Dinge durch Zufall. Sie kamen zueinander und erkannten ineinander Rettung und Lebensmöglichkeit, Raum und Luft zu Werden und zu Schaffen. Christine hat uns überliefert, daß ihre erste Empfindung für Hebbel Mitleid gewesen sei. Es wird jene Art des Mitleids gewesen sein, durch die eine jede Frau

in jedem Augenblick zur Mutter eines jeden Mannes zu werden vermag — „das Mitleid aber ist die Mutter der Liebe, vielleicht die Liebe selbst", sagt ein Dichter. Christine berichtet: „Wenn ich reich wäre, sagte ich mir, so würde ich ihm eine sorgenlose Zukunft schaffen — dies war mein Gefühl bei seinem ersten Scheiden!" Und Hebbel empfand in dieser dunkelschönen großen Frau, die ihm geistig und seelisch gleichgewachsen war, etwas wie die Möglichkeit von Ruhe, Erlösung, Befreiung zu Lebensgenuß und Lebenstat. Denn hier fand er ein ebenbürtiges Wesen, das stolz und herb und schaffensfroh wie er war — aber mit der weichern, versöhnendern Kraft ihrer Weiblichkeit noch Harmonie zu wecken wußte, wo er Kampflärm schuf. Auch hat er sich und andern nie verhehlt, daß ihre materiell günstigere Lage für ihn eine Lebensfrage war. „Von allen Arten der Sehnsucht kenne ich nur noch die nach Taten, und nichts kann Pflicht für mich sein, was diese hindert." Er wagte es, Geld zu nehmen von der Frau, die er liebte. Er (nicht jeder!) durfte es wagen — weil er genug zu geben hatte.

In einem düsterprachtvollen Ringen kamen diese beiden Menschen zueinander. Viele, schwere und geweihte Bande mußten zerrissen werden, und sie hatten den Mut, zu tun, was ihnen ihre höchste Pflicht gebot — die Pflicht, zu leben und Frucht zu tragen mit ihrem Leben. Durch diese Ehe haben zwei Menschen ihre höchste Pflicht erfüllt, sie haben die Summe aus allen Wirklichkeiten gezogen mit diesem Schritt — und deshalb war es beider Lebenstat und brachte ihnen Segen, Rettung und Fruchtbarkeit. Wie diese Ehe, nach manchen von Christine mit „heroischer Geduld" getragenen Stürmen, für Friedrich Hebbel zum Segen wurde, ist vielen bekannt. Der bisher friedlose Mann konnte im letzten Jahrzehnt seines Lebens an jedem Silvesterabend in sein Tagebuch schreiben: „Bleibe alles, wie es ist!" und „Herodes und Mariamne" erstand und „Gyges" und die „Nibelungen". Aber auch Christine ward gesegnet. Die Güte ihrer großen Natur ging in der Wärme dieses Eheglücks auf und schüttete leuchtende Strahlen weit umher. Selbst Elise Lensing, die am meisten Verletzte, widerstand der werbenden Kraft dieser Frauenseele nicht. Es kam ein Tag, da sie der einst Verlästerten schrieb: „Du, meine süße Tina, bist wie ein klarer Stern, der, wenn er trüb uns scheint, selbst doch rein ist." Und Christine Hebbel ward auch als Künstlerin reich und schuf als Judith, Klara und Chriemhilde nie vorher Erreichtes. Und sie blieb die Ehefrau: der sichere Lebensgrund und die tiefe Naturergänzung, die Summe aller Wirklichkeit für Friedrich Hebbel bis zuletzt.

Nun lebt sie schon mehr als vier Jahrzehnte allein — und doch sicherlich nicht ohne ihn. Voll seiner Kraft und froh ihres reich gesegneten Werks. Und es ist schön, wie still und stet sie sein Werk pflegt. Aber dies ist doch nur ein Geringes: nicht für den Nachlaß — für das ganze Werk Hebbels danken wir heute der Neunzigjährigen, denn sein reifstes und reichstes Werden ruhte auf dem Grund, den Christine Hebbel schuf und erhielt.

Christine Hebbel

Die Schauspielerin/ von Emil Kuh*)

Christine Hebbel spielte ganz und gar aus einer blinden Zuversicht heraus, welche man ebensogut ein Sichverlassen auf das Weg zeigende Herz nennen kann. Der Quellpunkt des darzustellenden Charakters ging ihr allzeit klar auf, und es war ihr die Gabe verliehen, die Naturseele in die Plastik der Gebärde und des Worts zu bannen. Ihr breiter Strich und ihre einfache Malerweise brachten die jeweilige Grundfarbe voll zur Anschauung, und ihr Pathos, zwischen Wehrlosigkeit und Notwehr wundersam geteilt, hatte die Monotonie von Ebb und Flut. Während aber die Heftigkeit ihrer leidenschaftlichen Ausbrüche nicht selten etwas Unartikuliertes annahm, kleidete sich ihr Erleiden immer in den schönsten tragischen Ausdruck. Minder deutlich traten die begleitenden Motive hervor, welche die Grundlinien des Charakters bald einschränken, bald überwuchern, bald verdecken und ihm dadurch den Schein des Bestimmbaren, Veränderlichen und Zufälligen geben. Die Künstlerin modulierte zu wenig das Charakterthema und wurde deshalb zuweilen die Verkünderin einer starren Notwendigkeit. Wo sich jedoch zu ihrer seelenvollen Macht im Anschlag des Charakterthemas der Reichtum der Variation gesellte, und wo sich die ihr eigne Stimmungs- und Koloritstärke in den Wechsel der Lichter und Schatten auflöste, da war ihr Gebilde jedesmal ein Schmaus der Sinne und eine Erquickung des Gemüts.

---

*) Emil Kuhs „Biographie Friedrich Hebbels", der das folgende Stück entnommen ist, ist unlängst (bei Wilhelm Braumüller, Wien) in neuer unveränderter Auflage erschienen. Man muß dem Verlag für diesen Schritt aufrichtigen Dank wissen. Kuhs Werk, das im Buchhandel schon sehr selten und teuer geworden war, verdient es, vor einem weiten Leserkreis wieder aufzuleben. Richard Maria Werners tüchtig solide Biographenarbeit macht Kuhs Buch der Freundschaft so wenig entbehrlich, wie sie einem künftigen künstlerisch stärker begabten Darsteller dieses großen Lebens etwas vorweg nimmt. Kuhs Buch ist, wie Werner ganz richtig gesagt hat, „beinah" eine Selbstbiographie Hebbels. Es ist mit Dokumenten und selbsterlebtem Anekdotenmaterial so durchsättigt, so bis über den Rand angefüllt, daß es schon als Quellenwerk nie wird entbehrt werden können. Aber von diesem wissenschaftlichen Wert ganz abgesehen, ist es ein köstliches Buch. Jedes Blatt ist durchströmt von einer Wärme und einer so innigen Bemühung, Verständnis zu wecken, daß ein menschlich tiefer Eindruck entstehen müßte, auch wenn das aufgehäufte Material nicht so überreich an psychologischen Kostbarkeiten wäre. Als Ganzes ist es mit seiner ungesonderten Stoffmasse (die erste Ausgabe hat 1200 Seiten) natürlich ein schlechtes Buch: die Materie ist höchstens disponiert, nicht gestaltet. Aber in einzelnen Partien zeigt sich Kuh als ein Schriftsteller von durchaus nicht alltäglichem Darstellungsvermögen. Für stark Erlebtes findet er starken und künstlerisch eignen Ausdruck. Das Buch zu lesen wird eine Arbeit bleiben — aber in ihm zu lesen, ist sicher ein Genuß.
Bb.

Der stilvoll geschnittene, im Detail markierte Kopf südlichen Gepräges gemahnte an jene altrömischen Werke des Meißels, welche die archäologischen Zweifel bei der Bestimmung ihrer Bedeutung beschäftigen.

Ihre ganze Innerlichkeit und ihre ganze plastische Kunst waren in der Darstellung der zwei Gestalten Hebbels: der Klara und der Judith, aufgebrochen. Als die hochgewachsene Frau in der Rolle der Tischlerstochter auf der Bühne sichtbar ward, mit dem ersten Worte des Stücks, da durfte man den Kontrast befürchten zwischen der gedrückten Bürgerlichkeit des unglücklichen Mädchens und der fast hoffärtig schönen Lieblichkeit der tragischen Schauspielerin. Aber die Eingangsszenen waren noch nicht vorüber und schon wohnte man so stimmungstief in ihrer Darstellung, daß kein äußerliches Bedenken auch nur im geringsten einen Störenfried abgeben konnte. Ich stehe nicht an, auszusprechen, daß im Gebiete des Seelenhaften und mit dessen Ausdrucksmitteln allein diese nachschaffende Leistung nicht ihresgleichen in der Geschichte der Schauspielkunst aufzuweisen hat. Es war das gemißhandelte und gefangene Herz, das hier sprach, handelte und litt; das gefangene Herz, das umsonst nach einem Ausgange späht, das nicht lauter spricht, als der Eingekerkerte, der zaghaft prüfend auf eine leise Nachbarstimme Antwort gibt. Jede Einzelrede dieser Klara hatte die Blässe der entfärbten Lippe, jeder ihrer Blicke, sogar ihr Lächeln war ein Zeuge und ein Hüter ihres Schicksals zugleich. Man spürte, daß ihre Gedanken sich ins Wort flüchteten, weil ihr eigner Kopf den Häscher machte, und man fühlte hinter ihrer Zerstreutheit das gesammelte Unglück. Und wie die Naturstille mannigfaltig zu sein scheint, weil das Menschenauge von den Halmen, welche die Insekten durchsummen, übergleitet auf den Laubschatten, der am Boden zittert, und auf die Sonnenfunken in den Wipfeln, so gewann auch die psychologische Stille, welche diese Klara umwob, allerlei Abstufungen und Gradunterschiede, je nachdem sie angehaltenen Atems mit der Mutter oder dem Vater, mit Leonhard oder dem Sekretär sprach. Den Abwegen des Zerfasernden und weichlich Rührenden kam die Künstlerin auch nicht auf mäßige Entfernung nahe, die Kraft der Buße wuchs in ihrer Darstellung mit der sich mehrenden Hilflosigkeit, und wie eine Pflichterfüllung, nicht wie ein Abschütteln irdischer Qual, traf uns ihr Todesgang an den Brunnen.

In purpurne Sinnlichkeit getaucht war Christine Hebbels Judith; aber von einer rätselhaften Schwermut umfangen, glimmte und glühte sie auf, und das sie begleitende Naturgeheimnis durchschauerte sie mit einer schmerzhaften Wollust, die sich in ihrer Rede, wie in ihrem Mienenspiel äußerte. Aus diesem Geheimnis zog sie die fromme, wie die heroische Begeisterung, die unheimliche Besonnenheit und die ernstumflorte Trunkenheit der Phantasie. Ihr Spiel war das Nachtfest einer dämonischen Seele.

Romeo und Julia

Alles wiederholt sich nur im Leben. Reinhardts Aufführung von „Romeo und Julia" scheint in vielen Punkten der Aufführung zu ähneln, die Ludwig Tieck, der größte deutsche Theaterkritiker des neunzehnten Jahrhunderts, im Jahre 1824 auf der dresdner Hofbühne gesehen und in einem langen und inhaltreichen Brief an Raumer beschrieben hat. „Man hat den gewagten Versuch gemacht, so viel als möglich vom Original beizubehalten." Auch Reinhardt hat diesen Versuch gewagt. Einmal die Probe vom Gegenteil. Der häufig zuviel streicht, hat diesmal fast gar nichts gestrichen.

Es fragt sich, ob damit die ungeheure Abgespanntheit, mit der man diese Vorstellung verläßt, im Kausalzusammenhang steht, oder ob das Liebespaar nur mehr Größe, mehr Glut und mehr Glanz zu haben brauchte, um alle diese Szenen und Szenchen erträglich zu machen. Mir scheint, das Liebespaar ist schuld. Wäre es, wie es sein müßte, so wären diese Szenen und Szenchen geradezu notwendig, um uns nach und vor den tragischen Erlebnissen immer wieder zu uns selbst kommen zu lassen. Hier, wo die volle Gewalt menschlichen Schmerzes ausbleibt, wird der Wert solcher Vollständigkeit zweifelhaft. Darum vermißt auch niemand die einzige bekanntere Szene, die, bei Reinhardt wie bei Tieck, weggefallen ist: das Auftreten Peters mit den Musikanten, die, nach Julias Scheinselbstmord und dem Lamento ihrer Angehörigen, die Gemüter beruhigen sollen. Von diesem Lamento selbst wird kein Jota geschenkt. Der Phantasie bleibt nichts übrig. Das ist ja überhaupt die Gefahr für einen Regisseur, der so hartnäckig und erfolgreich in eine Dichtung dringt, wie Reinhardt, und sie so klar legt, wie er. Tieck mag es wieder sagen: „Alle mechanische Anordnung entwickelte sich deutlich, alle Figuren bewegten sich verständig und abgemessen durcheinander, keiner verdrängte oder verdunkelte den andern, nichts blieb unbedeutend oder im Schatten." Damit ist deutlich genug ausgesprochen, wovor Reinhardt sich zu hüten hat. Denn es kann kein Lob für eine Aufführung von zwanzig Personen sein, wenn keine die andre verdrängt oder verdunkelt. Daß es so ist, bezeugt vernehmlicher die allgemeine Menschenliebe eines Regisseurs als seine Distanz zum Kunstwerk. Entweder — oder. Hier sind achtzehn Menschen, von denen zwei sich leuchtend abheben. Tun sie das nicht vermöge ihrer eigenen Leuchtkraft, so sollte man nicht noch ausdrücklich trachten, die andern achtzehn ins hellste Licht zu rücken und in diesem Licht auf die Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zu treiben. Das ist die Schiefheit dieser Aufführung: daß im Verona der Montecchi und Capuletti der Zauber der Stadt und das alltägliche wie das festtägliche Leben der feindlichen Ge-

schlechter, ihrer Sippschaft und ihrer Dienerschaft stärker fesselt als das Glück und das Unglück Julias und ihres Romeos.

Das Beiwerk, wichtiges wie unwichtiges, ist großenteils wundervoll, ohne an sich überladen zu sein. „Mir ist gewiß das Schauspiel bekannt, wie irgend wem, aber durch die Aufführung selbst hat mein Auge doch noch manches entdeckt, meinem Sinn ist manches in frischerer Kraft aufgegangen, was ich zum Teil übersehen, zum Teil nicht so lebendig gefühlt hatte." Zwei farbig belebte Straßen des händelreichen Veronas öffnen den Blick in Tiefen und auf Gärten, von denen einer Capulets Garten ist. So schön war dieser Garten nie. Hierher mag oft und gern die allzu turbulent behauste Julia ihr junges Seelchen retten. Drinnen gehts unablässig treppauf und treppab — vom Untergeschoß ins Erdgeschoß und noch eine Anzahl Stufen höher; von rechts nach links; von hinten nach vorn. Es entsteht das lebendigste Bild eines italischen Adelshauses von Reichtum und üppigster Gastfreundschaft. Der Vater weiß sich was. Herr Schildkraut träfe ihn, in seiner Mischung von Jähzorn und Gutmütigkeit, noch überzeugender, wenn er seines Dichters Worte behielte und seiner Mutter Sprache vergäße, statt umgekehrt. Sein Neffe Tybalt hat nur die jache Wut von ihm geerbt. Herr von Winterstein sieht, mit seiner wilden schwarzen Mähne, zum mindesten verbeißend aus. Er ficht und tötet und fällt selbst in einem Auftritt, in dem hier die ganze erschreckende Roheit der Zeit hochsteigt und überschäumt. Das Hauptverdienst an der Wucht und der Kulturglaubhaftigkeit dieses Kampfes hat Herrn Wegeners Mercutio, dem vorher die phantastische Ader für die Fee Mab gefehlt hatte, der aber keine Mannestugend, nicht das Maul und nicht den Mut, schuldig bleibt. Es gehört zu den Vorzügen der Reinhardtschen Inszenierung, daß diese Katastrophe vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten gesetzt ist und so den entscheidenden Einschnitt in dem Schicksal der Liebenden stärker hervorhebt. Lorenzos prophetisches Gemüt hat die trübe Wendung ja geahnt, als er die beiden trauen soll: So stürmsche Freude nimmt ein stürmisch Ende. Zunächst aber ist die Freude stürmisch, und ihr Anblick ist köstlich. Sechsunddreißig schnelle Zeilen hat diese Szene. Sie ist aus Lorenzos Zelle in seinen sonnigen Garten verlegt und jagt wie ein Wirbelwind vorüber, ohne daß eine Silbe, ein Blick, eine Regung verloren ginge. Lorenzo steht warnend und ermahnend mitten inne. „Bruder Lorenzo ist wohl nächst den beiden Hauptfiguren die schwerste Aufgabe des Stückes." Sie wird diesmal jedenfalls am künstlerischsten gelöst. Pagays allzumenschliches Kräutermönchlein ist zum Glück gar kein Mönch, sondern nichts als ein Mensch. Sein gerader Gegenpol ist Frau Wangel, der in komischen Rollen alles Menschliche fremd und fremder wird. „Die Amme ist wegen der Leichtigkeit zu loben, daß sie nicht scharf accentuierte, wodurch

diese Rolle leicht unangenehm und anstößig werden könnte." Damit hat es Tieck also besser gehabt als wir. Frau Wangel hat keine ursprüngliche Komik und sucht es darum durch die Maske, im umfassenden Sinne des Wortes, zu zwingen. Dieses mehr dumm als schändlich kupplerische Weib ist wirklich die verkörperte Gemeinheit. Frau Wangel erläßt uns nichts. Sie accentuiert so scharf, daß die Rolle mehr als unangenehm, daß sie eine Nervenfolter wird. Sie steht beherrschend im Mittelpunkt, die Amme im Mittelpunkt von „Romeo und Julia".

„Ich sprach von zu eigensinnigen Forderungen mancher Zuschauer. Es gibt solche, die man lieber ungereimte nennen sollte; zum Beispiel die, welche jetzt durch ganz Deutschland ertönt, daß eine Schauspielerin, welche junge Rollen spielt, auch selbst jung, wenn irgend möglich, nicht älter, als es das Stück besagt, sein müsse. So möchte man also immer die Kinder, sowie sie entwöhnt werden, zu Liebhaberinnen bilden, damit in aller Kraft und notwendiger langer Übung eine vierzehnjährige Julia uns bezauberte." Fräulein Camilla Eibenschütz, Wedekinds holdselig herbe Wendla, ist gewiß die jüngste Julia, die wir noch gesehen haben; aber sie hat uns nicht bezaubert. „Ei, Du bleichsüchtig Ding!" schreit Vater Capulet im Zorn sein Mädchen an. Diese Julia würde er auch zärtlich so nennen. Sie ist blaßblaublond. Das ist kein Hindernis, so lange sie Kind, so lange sie Mädchen ist. Ihre Liebe erwacht so echt und innig, daß man der Italienerin nicht nachfragt. Aber für den zweiten Teil muß man doch wohl entweder reifer oder südländischer sein. Hier kommt Fräulein Eibenschütz nicht mehr mit ihrem Gefühl oder nur noch nicht mit dem künstlerischen Ausdruck ihres Gefühls mit. Da soll und muß die Regie helfen. Ich sehe und höre Reinhardt in jedem Augenblick. Wie Julia entsetzt umfährt und an eine Wand sinkt, wie sie versteinert und wie sie verzweifelt ins Leere starrt, wie sie sich aufs Ruhebett streckt und keine Ruhe findet, wie sie hinfällt und wie sie wehschreit: das alles erfolgt wie auf ein heimliches Kommando und hat dann allerdings nicht die Kraft, zu erschüttern und hinzureißen.

„Romeos Gemüt ist viel finsterer als das der Julia." Herr Moissi würde neben jeder Julia finster wirken; neben Fräulein Eibenschütz tut er es doppelt. Er ist viel selbständiger als seine Partnerin und interessiert darum länger und tiefer. Ein unbändig ungebärdiger, äußerlich blutig junger, inwendig frühgereifter Knabe, der mehr zum Leiden als zum Lieben geboren ist. Seine Schwermut um Rosalinde geht vorüber und steckt doch beinah an. Seine Liebe zu Julia dauert übers Grab und zündet dennoch nicht. Es ist menschlich verständlich, daß die Schauspieler sich jeden Vergleich verbitten, der zu ihren Ungunsten auffällt. Aber da Kritiken doch nur

ausnahmsweise geschrieben werden, um den Theaterleuten Freude oder Schmerz zu bereiten, wird man sich dieses kritischen Kunstmittels nicht entschlagen, wo es künstlerische Wirkungen erklären kann. Warum wehte es schon nach den ersten Szenen des glücklichen Liebhabers Romeo kühl zu Herrn Moissi herauf und machte ihm die Arbeit noch saurer? Weil im ganzen Hause keiner war, der nicht den Namen Kainz auf den Lippen hatte. Als Romeo ein Kind und ein Mann, ein Herz und ein Held, ein Prinz und ein Stück Renaissance. Was willst Du armer Teufel geben! schien zu Herrn Moissi mancher, fast jeder zu sagen, der nicht genauer hinsah. Das ist freilich kein Amoroso der blendenden Gaben, der glitzernden Rede und der geschmeidig anmutreichen Glieder. Dieser Romeo schleicht mit eingeknickten Beinen umher, hebt zaghaft die Arme, dreht, wie schüchtern bittend, in halber Höhe die Hände um und spricht aus melancholisch wehem Mund dazu. Wenn über diesen Romeo, nach dem Unglück, das Glück der Liebe kommt, verändert es ihm das Tempo der Gelenke und der Zunge, aber es verändert ihm nicht das Klima der Seele. Er springt, er schleudert sich, er klimmt und klettert, er jauchzt und schwört und tut nach Kräften alles, was sich in derlei Angelegenheiten tun läßt. Innerlich bleibt er Orest. Ein unerlöster Mensch. Wie von Erinnyen umweht bei der verhängnisvollen Tötung Tybalts. Ganz hingegeben seinem Freund Lorenzo, der ihn vielleicht erretten kann. Lautlos zerschmettert bei der Kunde von Julias Ende. Schlicht gefaßt zu sterben beim Zweikampf mit Graf Paris. In den zwei Schlußbildern ist um diesen Romeo ein Hauch von Hoheit, der ihm bis dahin ferngeblieben ist.

Die Erinnerung an Moissis Romeo wird sich an diesen Schluß und ein paar andre Szenen heften, in denen Julia nicht wichtig oder gar nicht war. Darin spiegelt sich denn allerdings die ganze Fragwürdigkeit dieser unendlich mühevollen Vorstellung, aus der man schließlich auch den Romeo herausbrechen könnte, ohne ihr wesentlichen Schaden zuzufügen. Der Weg war falsch. Wenn man „Romeo und Julia" geben will, komponiert man nicht in ein wunderschönes Bild der Stadt Verona einen Romeo und eine Julia hinein, sondern wartet, bis man einen Schauspieler und eine Schauspielerin hat, die, jeder für sich und in Beziehung zu einander, für dieses Paar wie auserlesen sind. Tut man das nicht, so wird man nicht den Eindruck eines großen Kunsterlebnisses, sondern nur den Eindruck eines gewaltigen Stückes Arbeit erzielen, einer Arbeit, der jeder Dank und jede Anerkennung sicher ist. Mehr nicht. Die Liebe ist der Liebe Preis, und wer dem Drama der Liebe die höchste und tiefste Liebe zweier gottgetrauter Menschen vorenthält, vorenthalten muß, darf sich nicht wundern, daß ihm nicht heißer gelohnt wird.

Schwänke/ von Willi Handl

An die überwältigende Heiterkeit der bloßen Tatsache, daß es jetzt irgendwo Husaren gibt, wo es früher keine gegeben hat, konnte ich von vornherein nicht recht glauben. Und ich fand meine Zweifel bestätigt, als ich nun, von einem höhnischen Zufall um meinen festen Vorsatz betrogen, dieses Stück auch über mich ergehen ließ. Dieses „Husarenfieber" entzieht sich durchaus meinem Verständnis; es wollte mir nicht gelingen, in den Vorgängen selbst irgend eine Art von Heiterkeit zu entdecken. Im Gegenteil: zuerst wird gezeigt, wie sich die Soldaten ohne die Bürger langweilen, dann aber wird gezeigt, wie sich die Bürger wegen der Soldaten langweilen; dazwischen wird getanzt. Und man käme schon auf die düstere Idee, dieser Schwank wolle nur die ungeheure Öde unsrer Welt darstellen, wenn sich nicht weiße Kleidchen und wiener Musik einer solchen Anschauung immer wieder sanft und entschieden widersetzten. Auf alle Fälle denkt man beim Anblick der vielen, vielen Uniformen mit Seufzen daran, welch ein Meisterwerk doch „Krieg im Frieden" gewesen ist. Ich aber rührte die zwanzig Jahre Burgtheater, die ich bisher als Zuschauer miterlebt habe, in meinem Gedächtnis auf, um alles Ernstes nachzusuchen, ob in dieser Zeit etwas gleich Wertloses da gespielt worden sei: ich fand nichts.

Denn Schwänke — ja, Schwänke haben wir immer gehabt. Dumme lustige Schwänke; in denen etwa ein wütender Schneider plötzlich über die Mauer gestiegen kommt, oder ein Mann mit einem Koffer in der Hand seine Liebe erklärt, oder einer ins Wasser fällt und dann vor Schnupfen nicht reden kann, oder gar eine Wand plötzlich durchsichtig wird und zu den vorhandenen Albernheiten noch einige neue verrät. Dergleichen kindische Spiele fürs Publikum sind hier nichts Neues und — vielleicht nur darum — nichts Unwürdiges. Man will eben lachen. Tröstlich genug, daß man es immer noch will; traurig genug, daß man es nur dann zu können glaubt, wenn jede Anforderung an ein tieferes Mitgefühl gänzlich schweigt, und wenn vor allem die furchtbare Gefahr einer Nötigung zum Denken vollkommen ausgeschlossen erscheint. Dennoch hat es mich gewundert, daß man den Menschen zumuten darf, über eine Geschichte zu lachen, die aus nichts als Langweilen, Tanzen und Heiraten besteht. Es scheint aber, daß man das wohl darf. Und damit wird freilich die Grenze des Möglichen auf dem Theater ganz bedeutend gegen das Reich des absolut Sinnlosen hin vorgeschoben.

Das ist recht bedauerlich. Denn dort, wo schon die Kunst aufhört, hätte doch noch eine ganze Menge Verstand, Logik, Witz und Einfall Platz, und es gibt kein Gesetz, das den Schwänken verbietet, einen Sinn zu haben. Im Gegenteil; im Anfang war — auch bei den Schwänken — der Sinn. Dieser ist, aus dem bloßen Verstand heraus Heiterkeit zu erschaffen, ohne Ansprache des Gemüts. Das Zwerchfell vom Geist aus zu bewegen, indessen die Seele völlig ruht und sich schont, das ist ihre Bestimmung. Der

Seele mag dann die Lust dreier Stunden von selbst zugute kommen, ohne daß sie sich bemüht und ohne daß sie im Grunde wissen muß, wie. So wie uns ein hellerer Tag, ein frischerer Wind ganz von selbst gesünder macht; wir haben nicht nötig, erst dafür zu sorgen. Das müßten uns die Schwänke geben: etwas Helleres und Frischeres, das uns nützt, aber uns nicht plagt, ein gesundes Übungsspiel für den Geist. Intelligent zu sein, wäre ihre vornehmste Pflicht. Ihre Intelligenz muß kalkulieren, kombinieren, jonglieren, muß eskamotieren, wenn es nottut. Es ist eine rücksichtslose, ungerührte Intelligenz, ohne Respekt vor den ewig menschlichen Dingen. Diese gehen den Autor nicht näher an; als Rechner mag er sie benützen, so weit sie zur Hand sind, als Schöpfer kann er sie ganz verachten. Darin sei er das vollkommene Widerspiel des dramatischen Dichters: Alles Menschliche sei ihm fremd. Denn das Gemüt muß abwesend sein, wenn diese Art von Heiterkeit uns kräftig anwehen soll. Es ist sehr lustig, aus dem geheizten Zimmer zuzuschauen, wie die Leute auf der Straße, blaugefroren, schlotternd und zappelnd, gegen Schnee und Sturm laufen. Kommt aber dann etwa das eigene Kind daher, halb erstarrt, jammernd und in wehleidigen Tränen, so bekommt man plötzlich Gemüt, wird wütend und flucht erbost auf diese Saukälte. Und ganz ähnlich, wenn irgend einem der Wind den Hut vom Kopfe reißt, wenn einer stolpert und fällt oder hinausgeworfen oder geprügelt wird. Geht er uns nichts an, so lachen wir; haben wir ihn lieb, so bedauern wir ihn gerührt. Die Kannibalen finden es gewiß unbändig lustig, wenn ein Gefangener, den sie zu Mittag braten wollen, unter Gebrüll verzappelt. Wir sind natürlich weit höher entwickelt; mit Tod und Folter zu scherzen, haben wir längst verlernt. Aber so ein ganz kleines Menschenfresserchen ist doch noch tief in jedem von uns versteckt; das lauert und freut sich, wenn irgendwo ein recht komisches Unglück geschieht — nämlich ein Unglück, das uns gar nichts angeht. Wovon uns eben kannibalisch wohl wird.

An den Kannibalen in uns wenden sich die Schwänke. Denn in der Hauptsache bestehen sie ja aus den Unglücksfällen, die uns ergötzen, wenn wir sie sehen können, ohne sie zu spüren. Verlegenheiten, Beschämungen, böse Zufälle, Widrigkeiten aller Art sind ihr Inhalt. Warum macht es uns Spaß? Weil es sich niemals um unsersgleichen handelt, niemals um Menschen, immer nur um Figuren. Darum müssen Schwänke nie von Dichtern sein, und darum können Dichter niemals Schwänke schreiben. Denn es läuft ihnen doch, auch wenn sie es gar nicht wollten, immer noch zu viel Menschliches, Innerliches, Empfundenes und Empfindbares in ihre Gedanken. Und wir wären tief beschämt und beunruhigt, wenn wir erkennen müßten: Das sind ja Menschen, Menschen nach unserm Ebenbild, über deren Leiden und Ärgernisse, über deren Schande und Lächerlichkeit wir uns ungerührt belustigen sollen. Ungerührt, darin liegt es; denn die Rührung ist das Grundelement des Humors, und der Humor schafft Lustspiele, nicht Schwänke. Der richtige Schwank aber ist ein geschicktes und scheinbar verwegenes Spiel der Intelligenz.

Hat man einmal den Menschen die Seele herausgerissen, so kann man natürlich mit ihnen wie mit Bällen herumwerfen, sie nach Belieben schleudern, stoßen, durcheinander jagen und wieder zur Ruhe bringen, ohne daß es den Zuschauer im Ernst aufregen oder beunruhigen wird. Aber dieses eine wenigstens, dieses geschickte Ballspiel, dieses Berechnen und Überschauen jeder Bewegung, dieses zweckvolle Durcheinanderführen der Figuren, muß der Schwänkemacher doch ziemlich vollkommen verstehen. Die Franzosen können es; ihre Schwänke anzusehen, wird man kaum müde, wenn einen nicht etwa plötzlich ein tiefer Verdruß über die trostlose Unvermeidlichkeit des Ehebruch-Motivs anfaßt. Die Deutschen haben jetzt den Oscar Blumenthal. Diesem wird von der literarischen Kritik mit größter Erbitterung vorgeworfen, daß er kein Dichter sei; das dürfte stimmen. Aber niemand wird ihm bestreiten können, daß er ein ausgezeichneter Rechner ist. Darum gehören seine Schwänke auch zu dem Heitersten, was es für zivilisierte Kannibalen deutscher Nation nur geben kann. Dieses „Weiße Rössel" zum Beispiel, in dem über die körperlichen Gebrechen eines Kahlkopfes und einer säuselnden Jungfrau, über die verschämte Armut eines Gelehrten, über die Verzweiflung obdachloser Reisender so ganz gefühllos gewitzelt wird, ist zwar ein kannibalischer, aber doch ein gelungener Scherz.*) Da ist alles säuberlich kalkuliert, gut ausgezirkelt, von Anfang an mit Vorsicht und Sachverständnis seine Wege geführt, und eine gewisse Mannigfaltigkeit und angeregte Bewegung ist schließlich die Frucht dieses ordnenden und rechnenden Sinnes. Sind es auch nur Puppen, so kann man doch mit einiger Neugierde dabei sein, wie er seine Puppen schiebt und dreht und leitet. Und hat sich einmal die Neugierde an dem Vorgang festgefressen, so schweigen auch alle Bedenken über das Unmenschliche der Behandlung; der kleine Kannibale erwacht und freut sich unbändig.

Das kann Oscar Blumenthal, und einige Deutsche können es so wie er oder ein wenig schlechter. Vielleicht können es Kadelburg und Skowronnek auch; ich habe bisher nicht die Zeit gehabt, es zu kontrollieren. Aber ich weiß bestimmt, daß sie es in diesem unglücklich glücklichen „Husarenfieber" nicht gekonnt haben. Hier sind nur Kostüme, nicht einmal Figuren. Hier sind keine Ereignisse, nur Verlobungen. Hier ist keine Berechnung, sondern nur Gerede. Alles fehlt, was den Schwank zum Schwank macht. Sein

*) Muß schon einmal die weltbewegende Frage aufgeworfen werden, wer tiefer steht: ob Blumenthal oder Kadelburg, so möchte ich für mein Teil doch nachdrücklich für Blumenthal stimmen. Er wird, in allen seinen Stücken, an irgend einem Punkt ranzig sentimental. Er haßt und bekämpft, auf kritischen Ansichtskarten und in Trauerschwänken, die moderne Literatur und Kunst. Er macht Verse, diese Verse. Er hält und erklärt, er selbst, sich immer wieder für einen Dichter. Von alledem ist und tut Kadelburg nichts. Er kennt keine Rührkisten, läßt Wedekind, Klinger und Strauß am Leben und freut sich in schlichter Prosa seiner Tantiemen. Wenn ich die Wahl habe, ob ich einmal das „Glashaus" oder noch fünfmal „Husarenfieber" sehen soll, so wähle ich das längerwährende, aber weniger schmerzhafte Übel und bin dabei meines Handels so froh, wie ich, im übrigen, meines Handls froh bin. S. J.

Erfolg beim Publikum ist gewiß nur ein Erfolg der blauen Röcke, wenn es nicht der Erfolg außerordentlicher Schauspieler ist. Sonst aber könnte ich mir seinen Triumph über Verstand und Geschmack ebensowenig erklären, wie irgend ein andrer, ebensowenig vermutlich, wie Kadelburg und Skowronnek selbst.

Solche außerordentliche Schauspieler hat das Burgtheater. Treßler, der erst kürzlich in einer tragischen Leistung von feinstem und echtestem Gehalt bewundert werden mußte, hat sich da mit der Wucht einer wahrhaft seligen Leidenschaftlichkeit in sein geliebtes Element turnerischer Groteskkomik zurückgeworfen und vollführt so ungeheuerlich lustige Schritte, Sprünge, Drehungen, so merkwürdige Reiterkunststücke auf ungesatteltem Sessel, daß man die Vermutung nicht los wird, er wäre auch als Zirkuskünstler eine Nummer ersten Ranges geworden. Jedenfalls hat sein Talent der rein körperlichen Bewegung weit mehr auszugeben, als die Bühne des Theaters verlangt und — für gewöhnlich — verträgt. Hier, in diesen gleichgiltigen Wurstelrollen, die an sich nichts sind, wird er diese Überschüsse los, drängt seine ganze Phantasie da hinein, bringt artistische Überraschungen aus allen Gelenken der Arme und der Beine, erfindet Stellungen, Gangarten und luftgymnastische Scherze, deren gefällige Form er wieder vom Zeichner und Plastiker leiht, den er zu alledem noch in sich hat. Es ist kaum abzusehen, wo die Talente dieses Tausendkünstlers enden. Neben ihm steht Thimig als listiger Psychologe kleinstädtischer Spießbürger. Da nun aber auch in seiner Rolle, wie im ganzen Stück nicht der leiseste Zug einer menschlichen Seele gefunden werden kann, zeichnet er sich die Psychologie in das fahle, verkniffene, gemütlich giftige Gesicht, geht ihren Linien im Schnitt des Rockes nach und findet sie noch mit einer großen künstlerischen Sicherheit in der Stellung der Beine und im kurzatmig feigen Schwung der Arme. Auch er war ja, vor etwa fünfzehn oder zwanzig Jahren, ein vielbestaunter Artist der körperlichen Groteskkomik, ein nie verlegener Erfinder von Pirouetten, komischen Sprüngen, Tänzen oder Handständen. Nun, da diese schlanke, schnelle Beweglichkeit beleibter und bedächtiger geworden, da die ganze künstlerische Phantasie mehr dem Charakteristischen als dem rein Komischen zugewendet ist, erinnert er sich zuweilen noch seiner Kunst, mit einer unerwarteten Bewegung das große Gelächter aufzuwecken, in solchen Schwänken, die dem Schauspieler ja alles erlauben, was irgendwie wirkt. Er hat da, in einem Moment, da er den Zorn des aufgescheuchten Kleinstädters sichtbar machen soll, ein ungeduldig nervöses Spiel mit einer falsch angesteckten Manschette, das sich aus lauter hilflos hastigen Stößen, Schüben und Drehungen zusammensetzt und über alle Beschreibung komisch ist. Auf dem Variété wird so etwas manchmal auch gezeigt, und man lacht sehr. Hier aber erkennt man unter Lachen auch die Intuition einer künstlerischen Schöpfung, die Skizze eines Menschenbildes, das sich aus Lächerlichkeiten zusammensetzt. Und man ist ungemein heiter und freut sich über Thimig und über Treßler.

Erst später fällt einem ein, daß da angeblich auch ein Schwank gespielt worden sein soll, angeblich von zwei Schriftstellern . . .

Amerikanisches / von Adolf Winds

Wenn von irgend einer Stadt behauptet werden kann, sie sei eine Theaterstadt, dann läßt sich das von New-York sagen. Am Broadway, in der vierzehnten, in der hundertfünfundzwanzigsten Straße und in andern liegen die Theater gleich reihenweis, und sie sind Abend für Abend voll. Und nicht nur des Abends, auch häufig am hellen Nachmittag; denn die meisten Bühnen veranstalten Mittwoch und Samstag Matineen, die gleichfalls ihr Publikum finden. Wird in Betracht gezogen, daß der amerikanische Winter eigentlich erst nach Weihnachten richtig einsetzt und der November, sogar der Dezember noch warme Tage voll strahlenden Sonnenscheins bringen, dann überrascht der mittägliche Zuspruch doppelt. Der Amerikaner ist schaulustig. Er kennt keine Kneipe, keinen Stammtisch, er liebt das Theater, sucht aber dort weniger die Kunst als das Vergnügen. Selten hört man im Theater so von Herzen kommendes Lachen wie in Amerika, solche Salven von Applaus, die meistens nicht der Darstellung, sondern den Vorgängen des Stückes gelten. Der ernste, in business aufgehende Amerikaner ist im Theater naiv wie ein Kind, gibt sich ganz dem Spiel hin und ist gar nicht kritisch gestimmt. Freilich fehlt die Weihe, das pochende Herz, die hochgezogene Augenbraue. Man geht ins Theater, wie man ins Restaurant geht. Trotz Frack und großer Toilette der Damen wird selbst in vornehmen Theatern der Überrock ins Parkett mitgenommen und ungeniert über den Sitz gelegt. Ein Wandelgang, ein Foyer ist meistens nicht vorhanden: man tritt gleich vom Stiegenins Logenhaus. Dabei liegen die Theater in der Häuserreihe, ohne sich aus ihrer Umgebung sonderlich abzuheben. Hier ein glänzend beleuchtetes Warenhaus, dort ein von Licht strahlendes Café und dazwischen ein Theater, durch nichts kenntlich als durch große Plakate mit den bunten Bildnissen der Stars, photographischen Szenenbildern und dergleichen. Variétés geringern Grades haben sogar ihren Ausrufer. Im Innern dagegen sind die Theater meist elegant und überraschen durch ihre Pracht. Für Abwechslung ist bestens gesorgt. Hier kann man eine Operette sehen, ein paar Häuser weiter ein Melodram, gegenüber ein Lustspiel und im nächsten Block ein Drama von Shakespeare. Dabei läßt sich nicht behaupten, daß das leichte Genre bevorzugt wird; der Amerikaner läßt sich ebenso gern rühren, wie er lacht. Freilich muß die Kost seinem Gaumen munden; er will die Tugend belohnt und das Laster bestraft sehen. Die beliebteste Gattung ist das Melodram, wie überhaupt Musik in keinem Stück fehlen darf. Die in deutschen Schauspielhäusern verpönte Zwischenaktsmusik will man hierzulande nicht missen, in der Wahl der Musikstücke aber ist man ebensowenig wählerisch wie weiland bei uns. Kürzlich hörte ich in einem Schauspiel, das im alten Indien spielt, als Zwischenaktsmusik das — Preislied aus den Meistersingern.

Was aber die amerikanischen Theater vor den europäischen vielfach auszeichnet, ist die Sorgfalt der Inszenierung und die unbedingte Sauberkeit der Darstellung. Die hiesigen Verhältnisse bringen es mit sich, daß ein

und dasselbe Stück drei- bis vierhundert Mal nacheinander gegeben wird und öfter; daß aber, wie es in Deutschland vorzukommen pflegt, eine oft gespielte Vorstellung in den Wiederholungen verschlampt, wird hier nicht geduldet. Das kleinste Versehen, die geringste Unterlassung, und der Manager setzt sofort eine Probe an, wie denn überhaupt bei den ohne Mithilfe des Souffleurs fortlaufend gegebenen Zugstücken jeden Montag eine volle Probe stattfindet. Man bekundet durch dieses Vorgehen Achtung vor dem Zuschauer, gleichviel, ob er der Premiere oder der so und sovielten Wiederholung beiwohnt, er hat in beiden Fällen sein Eintrittsgeld in der gleichen Summe bezahlt. Das verdiente auch jenseits des großen Teiches Beherzigung zu finden.

Werden europäischen Anschauungen die Stücke oder Bearbeitungen, die man gibt, in den seltensten Fällen zusagen, auch die Darstellung nur ausnahmsweise, so steht die Kunst der Inszenierung auf einer hohen Stufe. In einem Zugstück des Belasco-Theaters »Girl of the golden West«, einem bösen Melodram, ist ein Problem gelöst, an dem bisher jede Inszenierungskunst gescheitert ist: die naturgetreue Darstellung eines Sturms. Man hört wohl sonst die Windmaschine sausen, oft an der unrechtesten Stelle, aber an den gemalten Bäumen bewegt sich kein Blatt, die herabhängenden Mäntel der Darsteller flattern nicht, die Segel des Holländerschiffes hängen schlapp; höchstens daß in der „Königin von Saba" der Baum in der Wüste mutterseelenallein hin- und herschaukelt. Belasco, der außerordentliche Regisseur — er ist auch Verfasser des Stückes — hat die Darstellung des Schneesturms, eine Hauptattraktion, in ein Zimmer oder vielmehr in eine Art Blockhaus verlegt, in weiser Erkenntnis, daß ein solcher Vorgang in offener Landschaft überhaupt nicht darzustellen ist. Wir sehen und hören den Sturm nur, wenn die Türe aufgeht. Er kündigt sich an, indem die schweren Holztüren plötzlich aufgerissen werden und krachend wieder ins Schloß fallen, ebenso die Fenster, die klirrend hin- und hergeschleudert werden; das im Zimmer anwesende Girl eilt hinzu und schließt mit Anspannung aller Kraft die Flügel. Jedesmal, wenn nun die Türe geöffnet wird, hört man draußen den Sturm, sieht die Flocken und nimmt die große Anstrengung wahr, die der Eintretende aufwenden muß, die Türe wieder zu schließen. Links, der Türe gegenüber, steht ein mit Vorhängen umgebenes Bett; jedesmal wenn der Sturm hereinbläst, flattern diese Bettvorhänge hoch auf; ebenso hängen oben am sichtbaren Bodenraum des Blockhauses unter Gerümpel aller Art einige Lappen; auch die fliegen jedesmal hoch in die Luft. Das Aufreißen der Türen und Fenster, die flatternden Bettvorhänge und Lappen geben dem Zuschauer den vollen Eindruck eines wahrhaftigen Sturms, daß er unwillkürlich fröstelt und den Rock zuknöpft. Der Aufwand für diese natürliche Inszenierung besteht in nichts weiter, als in massiven Tür- und Fensterrahmen und in den paar messingenen Windfächern (kleinen Schaufelrädern, die elektrisch betrieben werden) hinter den Tüchern. Auch von Wandeldekorationen und Beleuchtungseffekten wird ein vernünftiger Gebrauch gemacht. In jenem Stück von Belasco spielt der erste Akt in einer wüsten

Herberge in dem wilden Westen. Der Vorhang hebt sich, und man erblickt zunächst eine Dämmerung, in der sich das Auge noch nicht zurechtfinden kann. Nach und nach tauchen Berge, wilde Schluchten auf (eine Wandeldekoration, die von unten nach oben geht): wir meinen, einen Berg zu steigen. Endlich schimmert ein Licht; die Landschaft wird deutlicher; wir gewahren eine beleuchtete Hütte, die hoch oben an einem Felsenkamm klebt; blitzschnell verwandelt sich der Schauplatz, und wir sind mit einem Mal mitten in der beleuchteten Hütte. Das ist kein bloßer Dekorationseffekt, denn nun wissen wir, wie einsam die Hütte liegt: das gibt nicht nur dem Schauplatz, sondern den ganzen Vorgängen die richtige Stimmung. Sehr gut weiß der amerikanische Regisseur mit dem Licht umzugehen. Er wird, wie es jetzt so oft an deutschen Bühnen geschieht, keinen Schauplatz in Dunkel hüllen, wenn der Zuschauer etwas sehen muß; in jener Hütte im wilden Westen war es blendend hell, überall hingen und standen Lampen und Lämpchen als scheinbare Spender des Lichts. Wo aber der Zuschauer nichts oder nur undeutlich sehen soll, geht die Handlung im Dunkeln vor sich; so sah ich in dem erwähnten indischen Schauspiel eine Schlacht in eine derart natürliche Staubwolke gehüllt, daß man vom Gefecht nur wenig wahrnehmen konnte, aber gerade darum den vollsten Eindruck eines erbitterten Kampfes hatte. Die Staubwolke besteht aus leichtem, feinem Puder, der durch Blasebälge emporgeschleudert und braun beleuchtet wird.

Kunst im eigentlich europäischen Sinn: daß Werk und Wiedergabe von gleichem künstlerischen Wert sind, wird wohl nur in der Metropolitan-Oper geboten, dem glänzendsten und größten Opernhaus der Welt; freilich ist unter den drei- bis viertausend Personen, die das Haus faßt, der naiv amerikanische Zuschauer selten. Dort geben sich die Milliardäre Rendezvous. Der Toilettenluxus, den ihre Damen zur Schau tragen, die Diamantenpracht sind geradezu blendend. Daß auch die Herren in festlicher Gewandung erscheinen, ist dort wie in Paris selbstverständlich. Das newyorker Deutsche Theater dagegen hat eine gut bürgerliche Physiognomie und ein zwar kleines, aber ungemein anhängliches Stammpublikum. An Ausstattung und Szenierungskünsten kann es natürlich nicht mit den englischen Bühnen wetteifern, die ein Stück glanzvoll ausstatten, von langer Hand vorbereiten können, da sie es Monate hindurch spielen. Das Deutsche Theater aber pflegt einen wechselnden Spielplan. Andre fremdsprachige Bühnen sind nicht ständig, auch keine französische, dagegen gibt es einige jüdische Theater, die bei billigen Preisen großen Zulauf haben. So wird der Schaulust des Amerikaners in New-York die reichste Nahrung geboten: Theater, Variétés in Hülle und Fülle und zu jeder Preislage, ein Hippodrom mit einer derart großen Bühne, daß sie über den Gesichtskreis hinausgeht. Ein Dutzend Reiter und Reiterinnen springen dort in einen auf der Szene befindlichen See, der so tief ist, daß das Wasser über ihren Köpfen zusammenschlägt, und die Pferde schwimmen. Das geht nicht in einer Pantomime vor, sondern in einem um diesen See herum gedichteten Stück.

Sonntags sind die meisten Theater geschlossen. Etliche englische geben Vaudevilles im Frack — Kostüm ist verboten — und im Deutschen Theater findet bei offener Bühne — Vorhang und Szenenwechsel ist untersagt — als sacred concert eine Aufführung von — Pension Schöller, Heimat und dergleichen Stücken statt. Findet eine Wahl statt, wie kürzlich die Gouverneurswahl, so wird überall in den Zwischenakten die Stimmenzahl bekanntgegeben, die die verschiedenen Kandidaten bis dahin erhalten haben, und schließlich das Resultat verkündet. Auf der Straße entwickelt sich hinterher eine echte Karnevalsstimmung: mitten auf dem Damm zünden Jungens große Freudenfeuer an, ernste Männer blasen auf Kindertrompeten, Damen werfen Confetti und schwingen große Flederwische, und bis in die späte Nacht hinein schafft sich die auf- und abgehende Menge selber ein brausendes, lärmendes, lustiges Schauspiel.

Erster Sturm/ von Felix Paul Greve

Die Dünen fliegen auf mit grünem Schopf,
Sie wogen, branden, türmen sich und kippen,
Und jede rennt mit jähem Widderkopf —
Zerschellend an des Waldes schwarzen Klippen.

Da sprengt ein Herold mit gesenktem Stab
Auf gelbem Roß durch die gescheuchte Masse.
Hingellt sein Horn: Bereitet euch zum Grab!
Mir folgt mein Herr. Habt acht vor seinem Hasse!

Heraus die Banner: gelb und braun und rot,
Und locker hingehängt! Bestreut den Boden! . . .
Verachtet eurer einer sein Gebot,
Den wird mitsamt der Wurzel er entroden.

Seht graugepanzert ihr die Schiffe nahn —
Im Westen hoch: sein bauchiges Geschwader?
Schon landet ihn sein Ferge, der Orkan.
Ich muß hinweg: ihr — meidet seinen Hader! . . .

Und Orgelscherzi heulen schwer und schrill
Zum Flattern bunter Fetzen all der Fahnen,
Mit denen sich der Herbst behängen will
Auf dem Fanfarenritt zu seinen Ahnen.

Kasperletheater

Menschen / von Christian

Ein Lebensausschnitt in drei Handlungen

(Dramentyp vom Ende des vorigen Jahrhunderts)

Handelnde:

Eine Kiste Zigarren
Eine Schachtel Zigaretten
Ein mit zwei Kuverts gedeckter Eßtisch
Eine große gedeckte Gesellschaftstafel
Ein Tablett mit Kaffeegeschirr
Ein Dito mit Wein
Ein Dito mit Bier
Parfümflaschen, Düten mit Konfekt, Löffel, Messer, Gabeln, Kohlenschaufeln, Schnapsservice, große und kleine Brotkörbe, Ausguß, Wasserhähne, Putzlappen, Nachtgeschirr, Tortenteller, Korkzieher, Zuckerdose usw. usw. nach Bedarf und Belieben
Dazugehörige Personen

Erster Akt

(Ein hübsches Junggesellenzimmer)

Erste Zigarre (läßt Ringe zur Decke steigen)

(Der dazu gehörige Herr sagt etwa): Wo nur die Fanny heut so lang bleibt! (Läßt sich vom Zimmer zu schaffen machen)

Mehrere Teller (klappern)

Gabeln (klirren)

Eine Düte mit Datteln (wird irgendwo versteckt)

Eine Flasche Sekt (knallt)

(Der dazu gehörige Diener sagt etwa): Bleibt heut das Fräulein aber lang!

(Nach einer Weile klopft es und die Erwartete kommt)

Eine Zigarette (fängt an zu brennen)

(Der dazu gehörige weibliche Mund sagt etwa): Du hast wohl heut etwas warten müssen, Fredi.

Die Zigarre: Du machst Dir eben nichts aus mir.

Die Zigarette: Ach geh, was Du Dir auch immer einbildst. Komm, eß mer.

(Man setzt sich zu Tisch)

Das gesamte Tischgerät (entwickelt eine lustige Musik, durch welche hindurch man hie und da einige Namen von Speisen und Personen sowie allerlei auf diesen und jenen Lebensausschnitt Bezügliches vernimmt)

(Nach einer Weile fällt der Vorhang)

Zweiter Akt

(Ein Salon)

(Eine Menge Zigarren und Zigaretten mit dazu gehörigen Personen beiderlei Geschlechts kommt aus dem im Hintergrund durch eine breite Flügeltür sichtbaren Speisesaal, nicht jedoch ohne des öftern dahin zurückzukehren, ein Glas Wein, ein Stück Torte zu sich zu nehmen, einen Toast auszubringen oder dergleichen.)

Erste Zigarre: Das mit der Huber soll also wirklich wahr sein?

Zweite Zigarre: Meine Frau hat die zwei mit eigenen Augen —

Eine Zigarette: Mit eigenen Augen!

Ein Stück Torte: Um Gotteswillen, seid still! Dort kommt er!

Mehrere Zigarren und Zigaretten: Pst! pst! pst!

Dritte Zigarre (in Begleitung des Herrn Alfred Müller tritt auf): Guten Abend, meine Damen und Herren!

Sämtliche Zigarren und Zigaretten: Guten Abend, Herr Müller.

Zweite Zigarre und dritte Zigarette (zugleich): Bitte, meine Herrschaften, der Kaffee!

Ein Tablett mit Kaffeetassen (beherrscht auf längere Zeit die Situation)

(Unter mannigfachen mehr oder minder hörbaren und wichtigen Gesprächen der zu den verschiedenen Requisiten gehörigen Personen vergeht die vorvorgeschriebene Zeit, bis der Vorhang wiederum fallen kann)

Dritter Akt

(Ärmliche Giebelstube)

Eine Zigarette (sitzt mit dem dazu gehörigen Fräulein Fanny vor einem Tisch)

Löffel, Messer, Gabeln (lassen sich von ihr putzen und führen eine Weile das Wort)

Eine Zigarre (in Begleitung des Herrn Alfred Müller, tritt auf): Grüß Dich Gott, Fanny!

Die Zigarette: Jessas, Fredi, wo kommst denn Du jetzt her?

Die Zigarre: Es mußte sein. Aber erst schaff mir was zu trinken, ich bin wie ausgedorrt.

Die Zigarette: Ich hab aber blos Bier da.

Die Zigarre: Schadt nichts. Gib nur her! Fanny — zwischen uns muß es aus sein. (Schenkt Bier ein)

Die Zigarette (zitternd): Ich hab mirs ja gedacht.

Die Zigarre (paffend): Also machen wirs kurz.

Die Zigarette (liegt mit dem Kopf auf dem Tisch)

Das Bierglas (trommelt)

Die Löffel, Messer und Gabeln (machen einen nervösen Lärm)

(Dazwischen spielt sich eine Art von Szene ab, an deren Schluß das Ende des Stückes steht)

Die Zigarre mit Zubehör (verschwindet von der Bühne)

Die Zigarette (erlischt)

Der Vorhang fällt

Ende

Rundschau

Kopenhagen

Es gibt in ganz Skandinavien kaum ein Theater, das, nach Spielplan, Schauspielkunst und Bühnentechnik, der hohen Meinung entspräche, die wir uns über die dramatische Literatur der nordischen Länder gebildet haben. Kopenhagen hat noch immer eine gewisse zentralisierende Kraft und übt oft mit seinem nicht gerade strengen Urteil einen sichtlichen Einfluß auf die Repertoire von Christiania und Stockholm aus. Und doch hat man Mühe, aus dem Wust dessen, was die dänische Hauptstadt an Neuem bietet, etwas herauszufinden, was der Rede wert wäre. Das Königliche Theater bescherte Holger Drachmann zu seinem sechzigsten Geburtstag im Oktober seine dramatische „Gurre"-Sage. Rasch und geräuschlos verschwand sie in der Versenkung, um im Rahmen von großen Gastereien (mit dem Jubilar) wieder in Stockholm aufzutauchen. Das Dagmartheater suchte den Autor zu trösten und brachte seinen »Halfred Vandraaderkjald«, ein gewaltiges Skalden- und Wikingerstück mit Mord und Trunk und Liebe ohne Ende, das nur, trotz aller Reckenhaftigkeit, auch bestimmt ist, an Entkräftung zu sterben. Aber man täte Holger Drachmann bei all seiner stetig und leicht fließenden Produktion bitter unrecht, wenn man ihn als simpeln Dichter aburteilen und nicht den Grandseigneur in ihm sehen wollte, der neben andern Schönen auch zu Zeiten die Muse beglückt. Inzwischen würdigten andre Bühnen den Geschmack des Publikums an dem theatralisch geläuterten Spiel der rohen Faust und gaben ihm mit sicherm Instinkt den wirkungsvollern Hintergrund des modernen Kopenhagen. Das Volkstheater hatte mit seinem „Verbrecherleben" Glück. Im Casino dagegen, wo man zwischen der „Lustigen Witwe" und „Charleys Tante" die in jeder Beziehung sträflichen „Flotten Jungen" einzuschieben versuchte, mußte Herman Bang, als Regisseur, in eigener Person sich dem stürmischen Protest der sonst lammsgeduldigen Zuschauer darbieten. Die neuste Phase bilden die moralisch unschätzbaren Entschleierungen einzelner Stände. Im Königlichen Theater bekamen wir neulich die korrupten Juristen zu hören; im Dagmartheater wird demnächst die ärztliche Standesehre als heuchlerisch und nichtig zerpflückt werden. Dazu kommt dann in geeigneten Zwischenräumen der ausgekochte Abhub des deutschen Bühnenmarktes. Neue Namen sind in der dramatischen Literatur Dänemarks und Norwegens nicht aufgetaucht. In Schweden, das der gegenwärtigen Sterilität der beiden westlichen Länder gegenüber als das produktivste erscheint, beginnen nun auch jüngere Talente das Gebiet anzubauen, das bisher einzig und allein von Strindbergs Kraft bestellt wurde. Über einen solchen Versuch wird in Kürze nach der hiesigen Aufführung von Hjalmar Söderbergs „Gertrud" berichtet werden können.

Es ist schwer begreiflich, warum die kopenhagener Rasse (von der dänischen Provinz, dem platten Lande so verschieden) diesen Zustand erduldet und nicht Besserung fordert — diese Rasse, deren alte, gutbürgerliche Erziehung in sicherm Geschmack für

alle Dinge des täglichen Lebens, in ökonomischer Opferwilligkeit für alle kulturellen Einrichtungen, in erstaunlicher Vorurteilslosigkeit und Toleranz allem individuellen Gebahren gegenüber sich bewährt. Warum sie nicht imstande ist, wenigstens eine einzige Privatbühne, wie das Dagmartheater, das stets mit vollen Häusern rechnen kann und mit seinen erfolgreichen Stücken nicht Raubbau zu treiben braucht, zu einem reinlichen Repertoire zu zwingen. Warum diese Bühne Dekorationen aufbauen darf, die, rein technisch besehen, seit fünfzehn Jahren nicht mehr möglich sind, warum sie Interieurs schaffen darf, die jeder Durchschnittszuschauer in seinen vier Wänden wie Ohrfeigen empfinden würde. Warum sie die stimmungsmordende Zwischenaktsmusik nicht beseitigen kann. Warum ein Mann vom literarischen Rang und der dramaturgischen Befähigung Herman Bangs an einem halben Operettentheater einen Schmarren einstudieren muß, den bei uns in der Frankfurter Allee nicht der Theaterdiener für aufführbar hielte. Warum Kritiker, wie Edvard Brandes, Sven Lange, Sophus Michaelis, die alle selbst vom Bau sind und vorbildliche kontinentale Bühnenverhältnisse kennen müssen, nicht ihre Stimme erheben und eine reinliche Scheidung zwischen Bühnenkunst und Schmierenhandwerk stabilieren können. Das große Hindernis scheint eben die verhängnisvolle, quietistische Toleranz dieses kaffeetrinkenden, altbourgeoisen, nüchternen (gleichsam sächsischen) Menschenschlages zu sein, der die starken Affekte weder besitzt noch liebt, weder Entrüstung, Ekel, Abscheu, Haß, noch Begeisterung, Enthusiasmus, Fanatismus kennt und selbst nicht mehr als kühlen Beifall aufzubringen vermag, wenn einer aus seiner Mitte, wie Sven Lange, diesem stillen Temperament in die letzte Tiefe dringt und dieses letzte mit allen zarten, schweigenden Nuancen wieder an das Licht des Lebendigen hebt. Vorderhand ist es undenkbar, daß aus dem merkantilischen, tranquillen Blut dieser Rasse ein Drama von starken Akzenten, von sich überstürzender Bewegung, von rastlos genährter Willenskraft, wie es dem Wikingersinn der Norweger natürlich ist, sich gebiert. Das wird auch der alte Troubadour Drachmann, dessen kräftige Stimme so viel vom Norweger, dessen große Gesten so viel vom Schweden haben, nicht mehr zuwege bringen. Der einzige, der das Zeug dazu hätte, wäre der Romanzier Johannes V. Jensen, ein Jüte aus Bauernstamm. Er, der mit bornierter Begeisterung seinen Landsleuten einen pangermanischen Amerikanismus in Tat und Schrift als rettendes Evangelium predigt, hat — sehr oft durch das Mittel eines wildströmenden Dialogs — Gestalten von einer brutalen Vitalität geschaffen, gegen die Wedekinds schönste Bestien wie Homunculi aus einer deutschen Studierstube anmuten. Gustav Wied, der als jetzt erfolgreichster kopenhagener Theaterschriftsteller gewiß sein Handwerk versteht, hat diese Kenntnis weit mehr bei leichten konventionellen Lustspielen verwandt, als bei seinen eigensten Gebilden, den Satyrspielen; aber er hat doch bei aller Derbheit, die aus seinem Bauerntum quillt, jene feine Grenze, über die hinweg ihm sein Publikum nicht gefolgt wäre, mit Glück nur in der Satire zu überschreiten gewagt, indem er den Beschauer über ein scheinbar verzerrtes Abbild erhob. Der eigentliche kopenhagener Dramatiker — neben dem toten Gustav Esmann — ist Sven Lange. Das Dagmartheater hat jetzt seine neuste Komödie, „Die Stimme der Unmündigen", aufgeführt.

Sven Langes Bühnenwerke werden vor dem strengen Urteil der künftigen Dramaturgen als dialogisierte Novellen nicht bestehen. Sie geben keine ungestüme Vorwärts- und Gegeneinander-Bewegung, sondern ein vorsichtiges Entschleiern menschlicher Charaktere. Darum ist es gleichgültig, was nach dem Fallen der letzten Schleier geschieht. Nur darf es jetzt nicht mit einem Mal eine brutale Tat werden. Sven Lange bildet das Schicksal nicht ab als eherne Notwendigkeit, sondern als schleichenden Zufall, vielleicht als Blitz, der etwas Verborgenes plötzlich schrecklich erhellt, der aber im Nu auch wieder alles ins frühere Dunkel zurücksinken läßt. So kann der Dichter den Stoff der äußern Handlung nicht leicht und fein genug weben. Diesmal wurde er, in solcher Absicht, eine Komödie, die das Thema der „Stillen Stuben" auf ihre Weise variiert und noch etwas anderes brachte. Das Ehepaar, Schulrektors in der Provinz, Mann wie Frau hier gut anderthalb Jahrzehnte älter als dort und mit einer Tochter von vierzehn bis fünfzehn Jahren gesegnet. Als Sommergast in ihrer ländlichen Behausung ein hauptstädtischer Opernsänger, Vetter der Frau. Die beiden kuppelt die etwas verschmökerte Phantasie der kleinen Magna zusammen. Die Rektorin ist trotz ihrer Einundvierzig eine schöne, stattliche Frau: der Sänger natürlich ein unwiderstehlicher Herzensbrecher, wie das Magna an ihren geburtstagfeiernden Freundinnenschwarm mit vernichtender Deutlichkeit beobachten kann. Aber trotzdem, zwischen dem erdichteten Paar, das in aller Freundlichkeit — gewiß jedes auf seine Weise — miteinander bekennerische Frage und Antwort tauscht, geschieht nichts, nichts als ein Handkuß. Das aber genügt. Denn nun, weiß die Spionin, bekommt die Frau, der solches widerfahren, ein kleines Kind. (Magna lebt nicht in Kopenhagen.) In diesem Stil treibts ihre Phantasie weiter. Magna gibt dem vermeintlichen Verführer in Gegenwart der Mutter eine dröhnende Maulschelle, schimpft ihn Schurken ins Gesicht hinein und erzählt dem ahnungslosen Vater, daß die beiden durchbrennen wollen. Der gute Rektor sieht wohl nach einigen schweren Augenblicken, daß es sich um ein Hirngespinst des Kindes handelt; aber ein Stachel bleibt zurück. Der Gedanke an die Möglichkeit des Verlustes erschüttert ihn bis zu kniefälliger Demut und überströmender Zärtlichkeit gegen die Frau, und eine Aussprache ist das Symptom dafür, daß mit den Jahren etwas anders geworden ist in ihrer Ehe. Gewiß, nichts ist geschehen, es wird und kann auch nichts geschehen, was sie räumlich trennte, aber ein Zufall hat ihnen durch Kindermund eine Erkenntnis gebracht, und diese Erkenntnis hat ihnen ihr bisheriges Glück als eine stillschweigende Resignation enthüllt. Sie können ihre Forderungen gegen einander aufrechnen, und doch bleibt für jedes ein Minus zurück. Eine dunkle Wolke war über den blauen Sommerhimmel gezogen.

Diese Sommerstimmung bringen die hellgekleideten Backfische: sie laufen durch das ganze Stück, feiern mit ihrer Freundin Geburtstag, singen mit dem Sänger und umschwärmen ihn bis zu seiner unverhofft frühen Abreise, die Magnas Backenstreich veranlaßte. Unter dieser hellen Mädchenschar geht Magna allein wie ein gepanzerter, schwarzer Ritter einher, ein Quixote von der unglücklichen Seele. Aber ihre verschrobene Einbildungskraft, die sich unproportioniert hält und bewegt wie der Körper im Entwicklungsalter, wurzelt doch in einem eigenwilligen Ich. Magna

haßt den Opernsänger, weil sie ihn liebt, haßt ihn mit der dumpfen Liebe der Pubertät, die ein Wundermaß von geduldiger Zärtlichkeit beim andern dadurch zu beschwören sucht, daß sie selbst nichts gibt, scheinbar nichts von ihm annehmen, ja ihm wehtun will. Diese Backfischgeschichte wird eigentlich erst im letzten Akt von der Ehegeschichte abgelöst. So gibt es zwei Handlungen, die, jede für sich nicht voll entwickelt, auch nicht restlos miteinander verschmolzen sind. Die Backfischgeschichte ist die Komödie; niemand nimmt Magnas Waffengang tragisch, und bald wird sie sich von ihrer Mutter als Belohnung die Repetieruhr mit den goldenen Zeigern wünschen. Das Erlebnis der Eltern aber, das einen Augenblick drohend zwischen ihnen aufgestanden war, ist, wie viel im Leben, in einem versöhnenden Dialog begraben.

Die Magna gab Frau Anna Larssen. Ich sah sie zum ersten Mal, aber ich glaube Gustav Wied jetzt noch mehr als zuerst, da er sie den einzigen Schauspieler Kopenhagens nannte. Sie ist eine Natur, keine Rollenschafferin. Eine Figur, wie die Sorma, aber zierlicher und nordischer, dabei keine Puppe und schärfer profiliert. Als Magna beweglich, elastisch, umherflackernd wie ihre Halluzinationen. Ein Kind, wenn sie unter dem Tisch durchkriecht oder ihre Kleidertasche ausleert; eine Mutter, tierhaft gespannt und auf dem Sprunge, wenn sie ihre armen Eltern wie Junge vor der Gefahr schützen will. In solchen Momenten, in solcher Abwehr, die von dem Haß der Pubertätsliebe genährt, gleichzeitig den Mutterinstinkt hervorbrechen läßt, war Anna Larssen die im Innersten lebendige Gestalt der Dichtung, vermochte sie Mysterien aufzudecken. Aber ihr Humor war fähig, auch die Genügsamen wieder in Erdennähe zu halten. Alfons Fedor Cohn

Peints par eux-mêmes

Das Schicksal ist wirklich nicht immer liebenswürdig: hätte es mir sonst ein Sammelwerk, wie den von Herrn Georg Gellert leider herausgegebenen „Bühnen-Dekameron" (Verlag von Gustav Ziemsen, Berlin), auf den Schreibtisch gelegt? Ich gedenke, das Buch sehr bald in die Zimmerecke zu schleudern; und nur die harmlose Rache sei mir vorher schnell vergönnt: zu sagen, was der leiden müßte, den der spekulative Titel und das wenig angezogene Umschlagsfräulein etwa zur Lektüre hinrisse. Ach, das Fräulein ist noch das Appetitlichste der ranzigen Publikation; schon der Untertitel, auf der ersten Seite, bringt arge Übelkeit herauf: „Sammlung selbst erzählter, heiterer und ernster Erlebnisse berühmter und beliebter Künstlerinnen und Künstler der Bühnen". 99 Damen und Herren vom Theater haben hier 337 Seiten Anekdotisches produziert, und Herr Gellert hats, auf daß niemand sich zurückgesetzt fühle und jeder Enthusiast seinen Liebling rasch aufblättern möge, in der Autorenfolge des Alphabets drucken lassen. Manchmal freilich macht die Sache einen mehr analphabetischen Eindruck... Die Operettentenöre und Schminkschatullenbewahrer der Provinz brauchen gewiß nicht gebildete Menschen zu sein; nur ists schwer erträglich, wenn diese Herrschaften, gepeitscht von süßer Eitelkeit, all in der Unsauberkeit ihrer Sprache und ihrer Gedanken „literarisch" einhergeschritten kommen, gespreizt, beifallsgierig und schmalzig. Derlei darf kein Literat fördern; und keiner dürfte es begünstigen, daß Künstler, wie Emmy Destinn und Otto Sommerstorff sich hier in enger geistiger Gemeinschaft mit Herrn Robert Steidl oder jenem Herrn Adolf Brackl präsentieren müssen, in dessen Plauderei: „Mein erstes Gesangs-Debut auf dem Theater" die Silbe pein stante pede immer durch einen köstlich

französischen accent aigu geziert ist ... Um die paar Schauspieler von Geschmack und Takt, die sich auf diesen Zentralmarkt bachstelzenhafter Gefallsucht haben überreden lassen, ist es mir leid; sie werden selbst am meisten über die Nachbarschaft entsetzt gewesen, hoffentlich durch Schaden klug geworden und nunmehr entschlossen sein, allen Anekdoten-Gellerts der Zukunft jeden Beitrag zu verweigern. Aber selbst die kunstverlassenen Komödianten, die in diesem Buch das große Wort führen, müßten, wenn sie nur ein ganz klein bischen klug wären, doch einsehen, wie sehr sie sich hier demaskieren, entwerten, als banalpeinliche Pfauen zu erkennen geben. Es ist merkwürdig und erschreckend, daß sie dafür alle keinen Sinn haben, daß sie alle gleichermaßen denaturiert und der Berufskrankheit verfallen sind: weibischer Koketterie. Und da glaubten wir, die gewisse Männlichkeit des Naturalismus müsse diese Ab- und Unart des Mimentums aus den verschminktesten Provinzwinkeln verscheucht haben! Es war ein Irrtum ... Immerhin sind auch schlichte Naturen da. Auguste Presch-Grevenberg gibt eine einfache historische Ausgrabung aus ihrer meininger Mädchenzeit, gerät dabei in Wallungen und schließt: „Welche Stimmung! ... Bitte, verzeihen Sie, und denken Sie zu meiner Entschuldigung, der Gegenstand reißt so hin." Von Herrn Barnay erfahren wir — auf siebzehn Seiten, die seinen bei Fleischel & Co. erschienenen „Erinnerungen" entnommen sind — daß er 1882 zum ersten Mal nach Amerika fuhr; daß er nicht eigentlich seekrank, aber im Kopf doch recht benommen war; daß die newyorker Conried-Reklame ihn vergiftet sein ließ (Arsenik oder Giftbonbons einer Rachsüchtigen); daß die Gallmayer ihm einen Brief schrieb: „Mein lieber, großer Barnay!"; daß ein Schauspieler, der auf der Bowery neben ihm ging, durch eine Revolverkugel verletzt wurde (galt sie mir oder galt sie dir?) und schließlich, daß ein Anti-Barnay-Kritiker, Herr Rittig von der „New Yorker Staatszeitung", durch einen Entrüstungs-Orkan des Publikums aus seiner Redaktion weggeblasen wurde. Das Motto dieses Beitrags: „Nur vom Nutzen wird die Welt regiert"; ein Stilbeispiel: „Dieses Leben und Treiben in der Bowery übertrifft aber alles bis dahin Gesehene!" ... Im übrigen wird, da weder Bonn noch Christians beigesteuert haben, Herr Georg Gellert einen zweiten Band edieren müssen, den er ja „Pentameron" nennen kann. Ferdinand Hardekopf

Richtigstellung

In den Berichten der berliner Zeitungen über den Prozeß Bergmann/Jacobsohn heißt es Freitag, am 1. Februar:

„Der Vorsitzende, Amtsrichter Landé, teilte nach Beendigung des Plaidoyers mit, daß sich der Direktor Max Reinhardt inzwischen eingefunden habe. Das Gericht beschloß die Vernehmung. — Direktor Reinhardt erklärt, daß er von den Jacobsohnschen Artikeln nichts gewußt und sie auch nicht veranlaßt habe. Er habe auch niemals Herrn Jacobsohn als Dramaturgen anstellen wollen. — Justizrat Dr. Sello: Herr Jacobsohn hat aber doch gestern hier gesagt, daß Sie zu wiederholten Malen beabsichtigt hätten, ihn als Dramaturgen fest anzustellen. — Zeuge Reinhardt: Ich habe nur flüchtig mit Jacobsohn über die Herausgabe eines Programmhefts gesprochen. — Vorsitzender: Aber nicht über die Anstellung als Dramaturg? — Zeuge: Das sind Bezeichnungen. Mein Theater steht in dem Rufe, sehr viele Dramaturgen zu haben, darunter versteht man alles mögliche."

In ihrem Schlußbericht über den Prozeß schreibt die „National-Zeitung" Sonnabend, am 2. Februar:

„Zu den Berichten über die Verhandlungen am Donnerstag nachmittag ist noch etwas nachzutragen. Diese Berichte ließen, wie uns von einem Ohrenzeugen mitgeteilt wird, allenthalben die Vernehmung des Direktors Reinhardt lange vor dem wirklichen Schluß aufhören. Nachdem Reinhardt geäußert hatte, er habe Jacobsohn niemals als Dramaturgen anstellen wollen, sondern nur flüchtig mit ihm über die Herausgabe eines Programmhefts gesprochen, fragte ihn Jacobsohn: Herr Reinhardt, erinnern Sie sich, daß Sie mir den Plan entwickelt haben, ‚Dramaturgische Blätter des Deutschen Theaters' herauszugeben, als Analogon zu Lessings Hamburgischer Dramaturgie, die ja auch im Anschluß an ein Theater entstanden ist; daß Sie mich für die Herausgabe dieser Blätter in Aussicht genommen hatten, und daß wir wiederholt ausführlich über diese Sache gesprochen haben? — Reinhardt: Jawohl. — Jacobsohn: Hätte ich in dieser Stellung auch eingereichte Stücke lesen sollen, wie Ihre Dramaturgen, hätte ich den Proben und den Prüfungen von Schauspielern beiwohnen sollen, wie Ihre Dramaturgen, und haben wir von alledem gesprochen? — Reinhardt: Jawohl. — Jacobsohn: Haben wir schließlich die Verhandlungen beendet, weil ich erklärte, ich wolle meine Unabhängigkeit nicht aufgeben? — Reinhardt: Jawohl."

Zu dem ganzen „Prozeß" werden — vielleicht — noch ein paar Worte zu sagen sein, wenn das Urteil rechtskräftig geworden ist.

Deutsche Uraufführungen

A. Freytag v. Loringhoven: Aranka. V. Eelm: Lebensfreude. K. von Freymann: Nach dem 9. Thermidor. Riga, Stadttheater.

22. 1. Franz Woas: Vermißt, Ein Akt. Wiesbaden, Literarische Gesellschaft.

26. 1. Felix Dörmann: Der stumme Sieger, Schauspiel. München, Residenztheater.

27. 1. Hans von Wentzel: Dämenen, Schauspiel. Berlin, Neue Freie Volksbühne.

29. 1. Marco Brociner und S. Fritz: Ein politisch Lied, Schwank. Wien, Raimundtheater.

F. Vollmer-Remlow: Die Priesterin, Schauspiel. Berlin, „Spanischer" Schauspiel-Zyklus.

1. 2. Max Bernstein: Herrenrecht, Schauspiel; Die grüne Schnur, Szene. Wien, Hofburgtheater.

2. 2. Gerhart Hauptmann: Die Jungfern vom Bischofsberg, Lustspiel. Berlin, Lessingtheater*).

Otto Liljenfeld: Aus Polenkreisen, Schauspiel. Wien, Bürgertheater.

Rudolf Hermann: Afrikaner, Lustspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

4. 2. Arthur Stiehler: Hochzeitsnacht, Satire. Fritz Berger: Sein Ideal, Komödie. Berlin, Figarotheater.

*) Die Kritik folgt in der nächsten Nummer.



Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Grillparzer / von Hermann Bahr

Auf die Frage nach seinem Befinden pflegte Grillparzer zu sagen: Es geht mir lausig. Das war sein Gefühl des Lebens seit dem Fall von „Weh dem, der lügt“, seit 1838, noch dreiunddreißig Jahre lang: lausig. Nicht in Zorn, nicht in Schmerz, nicht erbittert oder drohend — lausig hat er gelebt. Am liebsten einsam im Lehnstuhl vor seinem Pult, das Bein auf einen Sessel gestreckt, den rechts geneigten Kopf in den Händen, „simulierend“. Der Wiener denkt nicht, er läßt nur allerhand an sich vorüberrinnen, das nennt er simulieren. So wartet Grillparzer. Und lauscht bisweilen, ob es sich nicht doch noch einmal regen wird. Aber es regt sich nichts mehr. Er ist verödet. Manchmal sucht er noch den täuschenden Trost betäubender Musik oder die Beschwichtigung alter Bücher auf. Manchmal tropft ein verflackernder Vers. Manchmal spritzt er seinen feigen Grimm in ein tückisches Epigramm aus, das er gleich in der Lade versteckt. Wenn er dann hinüber in den Matschakerhof essen geht, kommt die alte Haushälterin geschwind, öffnet die Lade und schreibt es heimlich ab. Sie betrügt ihn, wie er die Stadt betrügt. In der Stadt soll man nichts von ihm erfahren. Die Leute sollen nicht merken, wie ihm ist. Ihnen kehrt er eine künstliche Lustigkeit zu. Für sie ist er ein etwas wunderlicher, doch ganz vergnügter alter Herr, der einmal etwas gewesen sein soll und dem jetzt halt nichts mehr einfällt. „Er könnte ein Hannibal sein,“ hat Kürnberger gesagt, „und ergraut in Capua, vierzig Jahre lang genügt ihm ein Gang in den nußdorfer Bierkeller und ein Küfergespräch dazu, fünfzig Jahre lang ist sein weiblicher Umgang die nie berührte Braut — so lebt er und spinnt er von einem Quartal ins andre, von einem Jahr, von einem Jahrhundert ins andre. Menschen sind jung und werden alt, der kleine Hofrat ist blos alt und wird älter und scheint einzig zu leben, um sich vergessen zu lassen. Vor dem Fünfzigsten hört er zu dichten auf, und bis übers Achtzigste spricht er zu allem, was da vorgeht, sein Amen, sein berühmtes ‚seis!‘ Dreißig Jahre lang lebt er von einer Silbe — weniger kann auch eine Sphinx nicht tun. In der Tat liegt er neben dem Stephansturm wie die Sphinx

neben der Pyramide, und man meint, der Stephansturm ist der jüngere von beiden."

So steht dieses entsetzliche Leben da, in der Mitte geborsten. Ein Torso, hat Bauernfeld gesagt. Und beklommen fragt man sich: Warum? Was war es, das ihn zerbrochen hat? Die landläufige Meinung ist: Mein Gott, die Zensur, der Vormärz, dieses ganze alte Österreich halt! Bauernfeld hat gemeint: weil er die Fröhlich nicht gehabt und sich in der sinnlichen Entbehrung aufgerieben und aufgezehrt hat. Und andre sagen noch: daß er die Gemeinheit der Wiener, den Undank, ihren Hohn, seit jenem Sturz von „Weh dem, der lügt" nicht mehr verwinden konnte. So wird es erklärt, daß er vorzog, lieber „freiwillig abzudanken". Ist es damit wirklich erklärt?

Das mit der Zensur war immer die wiener Ausrede. Immer sollte Metternich schuld sein, wenn es einem mit dem Dichten nicht ging. Hebbel wurde nervös, diese Phrase fort und fort zu hören. Warum hat die Zensur Nikolaus Lenau und Anastasius Grün nicht gehemmt? „Bei diesen," sagt Kuh, Hebbels Freund, „haben sich die politischen Hemmungen geradezu in Hebel umgesetzt; beide gewannen aus den ihnen begegnenden Hindernissen die Stärke des Widerstandes, der ihre protestierende Dichtung erfüllt. Bauernfeld wäre unter günstigern staatlichen Verhältnissen kaum ein Molière geworden. Wie seine Grundanlage beschaffen ist, konnten sich seine Bekenntnisse nicht in den ‚Misanthropen', sein ‚Liebesprotokoll' und ‚Helene' nicht in die ‚Schule der Frauen' und in den ‚Tartüffe' verwandeln, auch wenn der Märzaufstand um fünfzehn Jahre früher ausgebrochen wäre. Denn seine polemisch-satirische Sittenschilderung war schon von den Keltern weg getauft." Und derselbe, gegen die Fabel, als ob Grillparzer an der schlechten Regierung verdorben sei: „Vom Hohenasperg zog eine ebenso scharfe Luft nach Stuttgart herunter, als der Spielberg nach Wien hinüberschickte, und der Herzog Karl war, mit dem kaiserlichen Herrn verglichen, unter dessen Augen Grillparzer lebte, nicht eben spaßhaft zu nennen. Schiller hat den Nacken nicht gebeugt, Schiller hat sich zur Wehr gesetzt und sein von edelstem Zorn erfülltes Gemüt in dichterischen Gewittern entladen. Dabei ist kein Rostflecken nachträgerischen Übelwollens in seiner Seele zurückgeblieben; als er den Tod des Herzogs erfuhr, da betrauerte er aufrichtig und mit Gefühlen der Dankbarkeit den Fürsten, welchem David Strauß nie verziehen hat, was er an Schiller verbrach. Grillparzer jedoch ließ seinen gerechten Zorn ob der ihm zugefügten Unbilden der Gewalthaber nicht ausatmen und nicht ausleben, hingegen ließ er sich von diesem Zorn begleiten bis an sein eigenes Grab. Er hat überhaupt niemand verziehen, unter dem er Böses erduldete, dies bezeugt seine Selbstbiographie und manches andere Dokument in seinem Nachlasse. Nicht um der Zensurbosheiten willen, die dann und wann gegen ihn verübt wurden, und nicht aus Ekel vor der ihn angrinsenden politischen Misere duckte er sich in den Schmollwinkel hinein, wo er Laute des Grolls und Verwünschungen ausstieß: die rohen Verletzungen, die ihn als Dichter in seiner Vaterstadt trafen, die literarische Geringschätzung, die der in Wien

halb vergessene Poet an Deutschland wahrnahm, haben ihn in eine weltscheue Einsamkeit getrieben, und neben ihm kauerte gleichsam eine ergrimmte Resignation; keine stille Entsagung hütete die Schwelle." Und dann muß man doch auch fragen: was ist denn von der bösen Regierung eigentlich dem Dichter Grillparzer je geschehen? Wie hat sie den Dichter gehemmt? Wodurch? Sie hat den Beamten nicht befördert. Nur darüber kann er klagen. Er war ein schlechter Beamter. Aber er wollte, sie sollte im Beamten den Dichter belohnen. Er wollte überhaupt immer gleich belohnt sein. Wie damals alle. Sie schimpften auf die Regierung, bettelten sie aber an. Er war nie zufrieden, er wollte immer mehr. 1831 wird er über sein Gesuch Archiv-Direktor. Aber schon 1834 bewirbt er sich um die Direktion der Universitäts-Bibliothek. Dort würde sein Talent einen neuen Aufschwung nehmen. Er begreift nicht, daß das für die Behörde kein Argument sein kann, die sich nicht um den Aufschwung der österreichischen Dichtung, sondern um einen guten Direktor zu kümmern hat. 1844 soll er Custos an der Hofbibliothek werden. Er sagt in seinem Gesuch: „Es möchte nicht zum Ruhme der Gegenwart gereichen, wenn sie einen Mann hinter den Akten versauern ließe, der in andern Verhältnissen Höheres zu leisten imstande wäre." Abgewiesen, macht er ein bitterböses Gedicht („Bei einer Zurücksetzung im Dienst"):

„Man gab mir die Gewißheit,
Mein Streben sei verkannt,
Und ich ein armer Fremdling
In meinem Vaterland."

Also, weil er nicht protegiert wird, gleich „ein armer Fremdling in seinem Vaterland". Der Staat wird aufgefaßt, als seis sein Zweck, die Dichter zu versorgen; sie wollen sich von ihm aushalten lassen. Er ist dazu da, daß sie behaglich dichten können. Und immer die Klage: es fehlt mir an Aufmunterung. Wie der Schüler bei den Jesuiten, der für den „Fleißzettel" lernt, um das „Prämium". Und endlich: wenn er wirklich gehemmt wurde oder sich, mit Recht oder Unrecht, gehemmt fühlte, warum wehrt er sich nicht? Wenn ihm versagt wird, was ihm gebührt, warum fordert er es nicht, warum steht er nicht auf? Er kann immer nur klagen. Das Leben soll ihm schenken, er nimmt sich nichts. Er hat keinen Mut. Weshalb er auch Lessing nicht mochte: „Seine Rauflust war mir nicht sympathisch, er hatte doch immer seine Freude am Streit!" In Wien ist es Rauflust, wenn einer sein Recht will.

Wienerisch auch sein Verhältnis zum Publikum. Schon nach der Hero „droht" er, zu verstummen, nach „Weh dem, der lügt" geht der Dichter wirklich in Pension, wie ein Hofrat, mit dem der Minister einmal ungnädig ist. Aus Kränkung und um sie zu strafen. Weil sich das Publikum nicht gut benommen hat, hört er zu dichten auf. Es hat sich gegen Schiller und Goethe noch viel schlechter benommen; siehe die Xenien. Aber der Wiener will in einem fort zum Leben ermutigt werden. Er verträgt Haß und Hohn

nicht, vielleicht, weil er ihnen glaubt, mehr als sich selbst. Darum will er immer gelobt, immer gehätschelt sein. Bläst ihn einmal das Leben an, erschrickt er gleich. Nur am Ofen, fern vom Leben, kann der Wehleidige leben.

Schließlich: sein Verhältnis zur Fröhlich. In dieser Entsagung, meint Bauernfeld, hat er sich verzehrt. Aber warum hat er entsagt? Sie hätten ganz gut heiraten können. Und sie hätten ja nicht heiraten müssen. Aber er ist überhaupt mit Frauen seltsam. Offenbar spürt er sie gar nicht. Weshalb er auch niemals fühlt, was er einer ist. Etwa der armen kleinen Piquot, die vor Liebe für ihn stirbt. Wie Charlotte von Paumgarten, mit der er drei Jahre lang ein „Verhältnis" hat, ohne doch ihre Leidenschaft zu ahnen, an der sie stirbt. Er hat auch mit Marie von Smolenitz, der spätern Frau Daffinger, ein „Verhältnis" und weiß von ihr nichts. Ihm bleibt jede Frau fremd, er nimmt sie, er hat sie nur fleischlich. Wenn sich ein Mann mit einer Frau vermischt, nennt die Bibel es: er erkennt sie. Grillparzer hat kein Weib erkannt. Sich an eine Frau zu verlieren, um so sich in ihr erst selbst zu finden, dieses Wunder der Liebe hat er niemals erlebt. Er kannte die Liebe doch nur als sympathie d'épiderme. Sein Primislaus sagt:

„Begreifst Du, daß ein Inneres schmelzen muß,
Um eins zu sein mit einem andern Innern?"

Er begriff es, doch war er es nicht fähig:

„Doch unzerstörbar fanden uns die Flammen,
Wir glühten, aber ach, wir schmolzen nicht"

heißt es in den „Erinnerungen im Grünen". Und einmal macht er das sehr merkwürdige Geständnis, er habe des Mädchens Unschuld „geschont", weniger aus Tugend als aus vielleicht blos ästhetischem Wohlgefallen an des Mädchens Reinheit. Worin also, wer wirklich liebt, die schönste Verklärung der Geliebten erlebt, das ist für ihn Beschmutzung. Er ist kein Siegfried: das „wild wütende Weib" schreckt ihn zurück. Nicht Erlösung, Entführung aus dem Gemeinen, Verwandlung zur Freude fühlt er in der Umarmung, er fühlt sich verstört und befleckt. Sein Gefühl hält es mit dem Erzbischof in Faust: Natur ist Sünde! In ihm steckt der alte Haß der christlichen Lehre gegen die Lust, dem die Liebe nur ein „Drangsal des Fleisches" ist. Im Evangelium Matthäi heißt es: Denn es sind etliche verschnitten, die sind aus dem Mutterleibe also geboren; und sind etliche verschnitten, die von Menschen verschnitten sind; und sind etliche verschnitten, die sich selbst verschnitten haben, um des Himmelreichs willen; wer es fassen mag, der fasse es. So einer war Grillparzer: er hat sich selbst verschnitten, um des Himmelreichs willen. Wer es fassen mag, der fasse es.

Ästhetisches Wohlgefallen an des Mädchens Reinheit. Das Weib ist ihm unrein. Liebe besudelt. Das Menschliche mißfällt ihm. Der Mensch ist „unästhetisch". Diese ganze Wirklichkeit ist des Teufels Werk. Wirklichkeit ist Sünde. Darum fürchtet er das Weib, fürchtet er das Leben. Darum hat er sich verschnitten, um des Himmelreichs willen. Er nennt es

die Kunst. Zur Kunst entflieht er aus dem Leben. Flucht aus dem Leben, Trost über das Leben, Schutz vor dem Leben ist ihm die Kunst, die Goethe der Gipfel, die Blüte, die Krone des Lebens war. Dem Erbgroßherzog Karl Alexander schrieb er in ein Buch:

„In Weimar war die Kunst ein Leben,
Uns ist sie höchstens noch ein Traum."

Höchstens. Was nur konsequent ist: da doch uns das Leben selbst nur ein Traum ist, die Kunst eigentlich also nur der Traum eines Traums, eines Schatten Schatten. In sie rettet sich, wer vom Leben um sein Glück betrogen ist, weil seine feige Hand es nicht zu fassen wagt:

„Sieh, was das Leben dir entzogen,
Ob dirs ersetzen kann die Kunst!"

In ihr baut er sich ein stilles Haus, „entfernt von Menschen", aus „Sammlung" auf, und „der Gedanke tritt in die dem Chaos abgestrittene Welt". Chaos ist das Leben. Verkriechen wir uns in einen Winkel. Pfahlbauern der „Sammlung", auf Piloten des „Gedankens". Verkriechen wir uns vor den wilden Tieren der Leidenschaft in den Verstand.

„Denn was der Mensch erdacht, erfand,
Als Höchstes wird er finden:
Gesund natürlichen Verstand
Und richtiges Empfinden."

Was die brave alte Caroline Pichlerin auch nicht rührender hätte sagen können.

Es ist der Wiener, der in Grillparzer den Menschen ruiniert, indem er ihn durch den alten Betrug der Barocke foppt, bis er das künstliche Leben, das der Sitte, das von den Herrschern verordnete für das wirkliche, für ein Gebot der Natur nimmt, die sein Gefühl dann freilich verleugnen muß. Bisweilen, wenn er so „simulierend" saß, ist es ihm aufgeblitzt. Er schreibt einmal von der Aufgabe der Poesie: „Gegenwärtig ist sie da, um in erhabener Einseitigkeit jene Eigenschaften herauszuheben und lebendig zu erhalten, die das menschliche Beisammensein, die Unterordnung des einzelnen unter eine Gesamtheit notwendig und nützlich beschränkt und zurückdrängt; die aber eben darum — köstliche Besitztümer der menschlichen Natur und Erhaltungsmittel jeder Energie — ganz verlöschen würden, wenn ihnen nicht von Zeit zu Zeit ein, wenn auch nur imaginärer Spielraum gegeben würde." Er sah dann also, wenn er so „simulierend" in sich saß, bisweilen ein, daß dieses Leben, in welches wir eingezwängt sind, unser wirkliches verleugnet, daß es Zwang und wider die Natur, und daß uns die Kunst gegeben ist, durch sie die von künstlichen Gesetzen verdrängte Natur, ohne welche wir verlöschen müssen, wieder herzustellen. Sah dies ein, schrieb es auf und tat den Zettel in die Lade. Tat sich in die Lade. Rührte Fräulein Fröhlich nicht an, blieb ein Hofrat, ging in den Matschakerhof.

„Grillparzer," hat Kürnberger gesagt, „war ein Zorn- und Feuergeist, ein ungeduldiges, heftiges, leidenschaftliches Herz, ein Dichterherz, dem ganz gegeben war, zu fühlen und zu sagen, was er fühlte! Nie hat in die Lotter-

betten von Capua ein schärferes Auge hineingesehen, nie eine gute Seele so stark das Schlechte gehaßt, nie ein guter Kopf so sanglant das Schlechte gerichtet. Sein unbarmherziger Geist war wie ein chirurgisches Besteck: der feinste Schliff, die zierlichste Nadel hatte eine Bestimmung für Blut und Eiter. Barmherzig war er nur mit einem: mit sich selbst. Und wenn in ganz Sodom nur ein Gerechter ist, so will ich die Stadt um dieses einen willen verschonen. Und es war in ganz Sodom ein Gerechter: nämlich Franz Grillparzer. Und er verschonte die Stadt. Er wollte den Frieden für sich, und so mußte er ihn feierlich der Welt schenken. Man denke sich einen Heinrich Percy, nach Falstaffs Maxime handelnd: Vorsicht ist der Tapferkeit besserer Teil! Ein fürchterlicher Mißklang! Wohlan, es ist Grillparzers Sein und Tun! Der Gott mit dem tönenden Köcher, der schreckliche Fernhintreffer gab seinem Auge den treffendsten Blick und seiner Zunge das treffendste Wort, und nun war es bis dahin ein Gesetz der Natur: eine Kraft, die man hat, gebraucht man mit der ganzen Lust seines Lebens. Grillparzer suspendiert dieses Gesetz der Natur. Seine starken Leidenschaften, seine großen Fähigkeiten rufen ihm zu: Schicke Plagen über Egypten; tritt hin vor Pharao, sprich für dein Volk, führe es aus ins gelobte Land! Dein ist diese Aufgabe, du bist der Rächer! Keiner hat ein tieferes Fühlen, keiner ein stärkeres Können. Österreich wartet auf dich! Aber in einem Winkel seines Herzens fängt nun der Österreicher selbst zu seufzen und zu lamentieren an: Herr, schicke einen andern! Ich fürchte mich. Ich liebe den Frieden. Ich will meine Ruhe. Was können wir, ein Volk von Hirten, wider Albrechts Heere? An meiner Wiege stand das Schaffot der Maria Antoinette, als Jüngling sah ich den Erderschütterer Napoleon Kronen verteilen, und als Mann sah ich den wiener Kongreß sie wieder anders verteilen. Wer bin ich, daß ich mit den Großen der Erde anbinden dürfte? Ein kleines, niedriges Bürgerkind, abhängig von Freunden und Gönnern, in grauenvollen Familienverhältnissen, welche der Nachsicht des Staates, vielleicht sogar der Gerichte bedürfen; wie soll ich mich unterstehen, zu rebellieren? Eh ich dem Pharao nur einen Mops töte, hat es schon mir und meinen Nächsten das ganze Glück des Lebens gekostet. Laß mich lieber Pharaos Hofrat werden! So sprach der weiche, passive Österreicher und — behielt den Sieg."

Grillparzer wurde gefragt, warum er Kathi nicht heirate. Er antwortete: I trau mi halt nöt! Es war ein Scherz, der aber doch sein ganzes Wesen verrät. Er traute sich nicht, zu lieben. Denn er traute sich nicht, zu leben. Der Wiener traut sich nicht, wirklich zu sein. Er mag nur scheinen. Deshalb entriß er sich dem Leben, sich und seine Kunst. Daran verdarben sie. Er verschmachtete, sie verödete.

Es ist entsetzlich zuzusehen, wie dieser, dem alles mitgegeben war, ein Mensch und ein Künstler zu sein, an Wien bei lebendigem Leibe zerfault und zerfällt. Schon 1827, sechsunddreißig Jahre alt, in der Mitte des Lebens, auf der Höhe des Erfolges, ein Jahr nach dem Ottokar, zwei Jahre vor dem treuen Diener, fünf Jahre vor der Hero, schreibt er an Eduard

von Schenk: „Als Mensch unverstanden, als Beamter übersehen, als Poet höchst geduldet, schlepp ich ein einförmiges Dasein fort. Ohne Frau, ohne Kind, ohne eigentliches Lebensinteresse.“ Und in seinem gräßlichen Tagebuch sind solche Stellen: „In ähnlicher Unfähigkeit zu arbeiten und zu dichten habe ich mich zwar schon öfters befunden, aber das Charakteristische meines gegenwärtigen Zustandes ist, daß, indem ich sonst die Ursache meiner Untätigkeit in äußeren Umständen suchte und fand, mir jetzt ein inneres entsetzliches Gefühl sagt, es sei mit der Dichtergabe selbst zu Ende. Eine stufenweise Erkaltung der Phantasie läßt sich übrigens in meinen bisherigen Hervorbringungen bestimmt nachweisen. . . Auf der einen Seite also Abnahme, stufenweises Erlöschen der Herzenswärme, und auf der andern durchaus kein Zunehmen von seiten des Denkens und des Wollens. Die Phantasie wird nach und nach zum Greise und der Verstand bleibt ewig Kind, oder Knabe besser zu sagen, denn Kind wäre noch allenfalls zu entschuldigen. Schon in der Zeit, da ich noch hoffte, in der Poesie etwas Tüchtiges leisten zu können und ein vorschneller Wahn mich zu glauben antrieb, ich könnte mich dereinst an die ersten Dichter der Nation reihen, schlug das Gefühl einer innern Insuffizienz, einer Unbedeutendheit als Mensch jede solche Hoffnung nieder. Hätt ich nur den Mut, mir selbst treu zu sein, den unnennbaren Schmerz eines verfehlten Daseins in mir fortwalten zu lassen, bis er entweder das Dasein selbst verzehrt oder in höchster Steigerung ein höheres hervorruft. Aber eine törichte Eitelkeit, eine übel angebrachte falsche Scham zwingt mir bei jeder Berührung mit Menschen eine gewisse Lustigkeit auf, die mich nicht froh macht, die mir nicht von Herzen geht, aber für mich das einzige Mittel ist, mit Menschen zu kommunizieren.“ Und ein andres Mal: „Ich wollte was schuldig sein, um einen Schmerz, ein Unglück, eine Verzweiflung, die — und wärs nur für eine Stunde — mein Wesen ganz aufgehen machte in eine Empfindung und mich — nur für eine Stunde — von dieser dauernden Verstandskälte frei machte, die wie ein hohnlachender Narr hinter jedem Vorhange hervorguckt.“ Und wieder: „Wenn ich je dazu kommen sollte, die Geschichte der Folge meiner inneren Zustände niederzuschreiben, so würde man glauben, die Krankheitsgeschichte eines Wahnsinnigen zu lesen. Das Unzusammenhängende, Widersprechende, Launenhafte, Stoßweise darin übersteigt alle Vorstellung. Heute Eis, morgen Feuer und Flammen. Jetzt geistig und physisch ohnmächtig, gleich darauf überfließend, unbegrenzt. Und zu dem allen noch nicht imstande, sich von etwas anderm bestimmen zu lassen, als von der sprungweisen Aufeinanderfolge des eignen, verstockten Ideenganges.“ Neurasthenie, sagt man vielleicht achselzuckend. Gewiß. Aber eben die Neurasthenie des Wieners. Eine, die nicht aus der gemeinen Ermattung der Nerven, sondern aus einer tiefern Erkrankung, aus einer Verschuldung des Geistes kommt. An jener ersten Stelle des Tagebuchs ist es doch sehr merkwürdig, daß er, das Nachlassen seiner Kraft beklagend, unwillkürlich sogleich von seiner Verstellung vor den Menschen spricht. Er kann mit ihnen nicht natürlich „kommunizieren“. Er hat sich

vor ihnen immer verdeckt. Ihm war versagt, sich ihnen hinzugeben. Er zog sich vor ihnen zu, er rollte sich ein. Nun saß er dann mit seiner Kraft im Leeren da, denn ihr wurde nichts zugeführt. Er entzog sich dem Leben, bis es ihm das Dichten entzog. Aus Unfähigkeit zu leben, wurde er unfähig, zu dichten. Es ist entsetzlich, wenn er einmal bekennt: „Für mich gab es nie eine andre Wahrheit, als die Dichtkunst. In ihr habe ich mir nicht den kleinsten Betrug, die kleinste Abwesenheit vom Stoffe erlaubt. Sie war meine Philosophie, meine Physik, Geschichte und Rechtslehre, Liebe und Neigung, Denken und Fühlen. Dagegen hatten die Dinge des wirklichen Lebens, ja seine Wahrheiten und Ideen für mich ein Zufälliges, ein Unzusammenhängendes, Schattenähnliches, das mir nur unter der Hand der Poesie zu einer Notwendigkeit ward. Von dem Augenblicke an, als ein Stoff mich begeisterte, kam Ordnung in meine Teilvorstellungen, ich wußte alles, erkannte alles, ich erinnerte mich auf alles, ich fühlte, ich liebte, ich freute mich, ich war ein Mensch. War dieser Zustand vorüber, trat wieder das alte Chaos ein. Mein ganzer Anteil blieb immer der Poesie vorbehalten und ich schauderte über meinen Zustand als Mensch, wenn die immer seltener und schwächer werdenden Anmahnungen von Poesie endlich aufhören sollten." Das Schaffen muß für ihn also eine Art Epilepsie gewesen sein, durch die ja dem Kranken auch eine wunderbare Helligkeit vorgetäuscht wird. Und so haben wir diesen grauenhaften Fall: ein sehr heftiger Trieb, zu gestalten, dem aber die natürliche Befriedigung, am unmittelbaren Leben selbst, versagt wird, wodurch er, nach gewaltsam schmerzlichen Explosionen, allmählich erlahmen und erstarren muß. Dem Leben entrissen, an der Wurzel abgeschnitten, verdorrt er.

Das ist Wien. So sieht hier ein Dichter aus.

In der Sammlung „Landschaften und Städte", die, bei Georg Müller (München), von Leo Greiner herausgegeben werden wird, erscheint als einer der ersten Bände: „Wien" von Hermann Bahr, ein ebenso treues wie kühnes Geschichts- und Kulturbild, von dessen Absicht und Gehalt vorläufig dieser Abschnitt zeugen möge.

Das Theater / von Emanuel von Bodman

Der Vorhang teilt sich, und die Welt der Wonnen
Und Schrecken, zur Gestalt geronnen,
Taucht vor dir auf aus weitem Spiegelgrund
Und kommt und geht und spricht mit lautem Mund.
Du staunst und horchst, und mit geheimem Beben
Fühlst du entsetzt, beglückt dein eigenes Leben.

Die Jungfern vom Bischofsberg

So etwas wie ein verwunschenes Schloß. Auf einem Berg, zwischen Linden, Kastanien, Nußbäumen, Weinbergen. Bemooste Mauern wehren der Welt. Nichts klingt herein als die Glocke des naumburger Doms. Ihr Echo ist glockenartiges Lachen frischer Mädchenstimmen. Vier Schwestern. Frohnaturen vom Vater und Großvater her. Von dem alten Organisten, der Phantasie und Kunst weitervererbt, und dem erfolgreichen Kaufmann, der das hohe Haus mit dem dichten Park, das viele Geld und den heitern Sinn hinterlassen hat. Wie schön ist das gedacht! Die reine und starke Luft eines glucklich-gesunden Bürgertums; der sonderliche Duft eines heimlichen Weltwinkels; der junge und der späte Frühling anmutiger, ungebundener, seelenvoller Geschöpfe. Die Umwelt einer Komödie war gegeben. Diese Umwelt brauchte nur durchdringend fühlbar zu werden. Die Charaktere einer Komödie waren gegeben. Die vier Schwestern Ruschewey brauchten nur, bei aller Verwandtschaft, vier ganz verschiedene Wesen von gleich überzeugender Leibhaftigkeit zu werden. Sabine, überlegen, wählerisch und, halb freiwillig, entschlossen, eine Ruschewey zu bleiben. Adelheid, ein südlicheres Temperament, auf dem Wege in ein mitteldeutsches Ehebett. Ludowike, das Nesthäkchen und Künstlerkind, mit dem klugen Köpfchen, den leichten Füßchen und der verschleierten Zukunft. Agathe endlich, der Ernst oder auch die Trübsal der Familie, von schwermütigem Reiz und mit einem Schicksal auf den schwachen Schultern. Durch sie allein konnte das Idyll der Jungfern vom Bischofsberg zum Drama werden: wenn nämlich ihr Schicksal in den Mittelpunkt gerückt wurde. Sollte aber das Drama eine Komödie sein, so mußte dieses Schicksal zum Guten gewendet werden. Von innen her oder von außen her: je nachdem, ob die Absicht des Dichters auf eine poetische oder auf eine possenhafte Komödie ging.

Vielleicht ist Hauptmanns ursprüngliche Absicht auf eine innerliche Entwicklung gegangen. Sein Einfall hat nur zur äußerlichsten Lösung gereicht. Agathe liebt einen andern als ihren Verlobten, dem sie aus Wut oder Dankbarkeit, oder wer weiß was, ihre Seele verkauft hat, weil der andre im entscheidenden Augenblick nicht zur Stelle war. Ihr Unglück ist groß, ihr Herz ist schwer. Um dieses Herz wieder leicht und glücklich zu machen, konnte der Dichter den Geliebten mit dem Verlobten zum Wettstreit um die Herrlichste von allen antreten lassen; konnte er den Verlobten durch sich selber lächerlich werden, den Geliebten durch die Gaben seines Geistes und seiner Gesinnung siegen lassen. Die humorhafte Färbung solch eines Wettstreits wäre Sache des Dichters gewesen. Aber so, so allein wäre der Stil der Anfangsakte zu wahren gewesen. Sie sind auf Feinheit und Zartheit

gestellt. Die Atmosphäre ist da, ein unwillkürlicher Charme um die Dinge, und von den aparten Menschen wenigstens die aparte Sprache. Sie haben ihren eigenen Tonfall, der manchmal der Tonfall ihres besondern Lebenskreises, manchmal nur der Tonfall des Dichters Hauptmann ist; aber sie bringen es zum kleinsten Teil bis zu einer faßbaren Physiognomie. Selbst wo eine menschliche Beziehung künstlerisch wertvoll wird, wie die klaglos-entsagende Bewunderung eines leidenden Polen für die Grazie und die musikalische Beseeltheit der jüngsten Schwester Lux, selbst da wird sie es höchstens für eine winzige scharfsichtige und mitfühlende Minderheit.

Diese Minderheit läßt nach den ersten drei Akten die Hoffnung keineswegs sinken. Sie sind übertrieben breit geraten und haben doch ihre Süße. Wer das nicht spürt, hat es mit sich auszumachen. Der Geliebte hat den Verlobten unversehens mit schrecklichen Gemeinplätzen überfallen, die zu nichts geführt haben, und hat uns doch in einer ganz kurzen, schmerzlich-sehnsüchtigen Liebesszene mit Agathe für sich und seine Leidenschaft eingenommen. Ein läppischer Vagabund ist eingeführt worden, mit der Bestimmung, den kindlichen Streich zu vollenden, durch den der Verlobte zu gunsten des Geliebten unmöglich gemacht und verdrängt werden soll — und es ist doch noch nichts verloren. Denn wenn jetzt Agathe und ihr Geliebter sich beide als Menschen erweisen, die uns angehen, deren Jubel unser Jubel wird, so mag immerhin ein Schwankmotiv, wie die Verulkung und Vernichtung des verlobten Oberlehrers durch eine ausgegrabene Vorweltkiste voll — Schinken und Würsten, bühnengeschickt und schlagend witzig ausgenutzt werden. Dann wird am Ende kein neuer „Sommernachtstraum" entstanden sein, wohl aber ein harmlos-nettes Lustspiel von anständigen Mitteln und bescheidenen dichterischen Eigenschaften, das bei unsrer Komödiennot gute Dienste leisten könnte.

Es kommt leider ganz anders. Das Schwankmotiv wird unendlich unbeholfen und rätselhaft geschmacklos abgewandelt. Die Verbrauchtheit wäre hinzunehmen: dieser Grad von Humorverlassenheit ist ohne Beispiel. Versöhnend wirkt während der Aufführung allenfalls die Empfindung, daß soweit hinter den geringsten Theaterfabrikanten nur ein Dichter zurückbleiben kann, der weder zu schwindeln noch zu handwerkern je gelernt hat. Versöhnend wirkt weiter, in der Erinnerung, die Gewißheit, daß jener Eindruck namenloser Peinlichkeit im fünften Akt noch überboten wird. Das Ziel ist erreicht, die Bahn ist frei. Agathe ist entlobt und findet sich mit dem Mann ihrer Wahl zusammen. Das geschieht in einer romanhaft geschwollenen Sprache, die zu den knappen, herzensechten Tönen der ersten Liebesszene geradezu abenteuerlich kontrastiert. „Es ist etwas über mich hingeflogen, ich weiß nicht was", hatte nach diesem schlichten Wiedersehen der Geliebte schlicht gesagt. Wir

aber wußten, daß über uns der Hauch eines wahren Dichters hingeflogen war. Jetzt wissen wir, daß er damit zugleich verflogen ist. Jetzt heißt es: „Ach, ich habe mich so gesehnt, so gesehnt nach Dir! Meine Seele ist um dies Haus hier geirrt! O, ich war so krank! O, ich war so gebrochen! O, Du hast eine solche furchtbare Macht ausgeübt. O, hättest Du das nur durchgemacht. O, ich habe Dein Bildchen angebetet .... Das liebe und milde und trotzige Herz, das ich liebe, liebe, so wie es schlägt in seiner göttlichen, bebenden Wohnung: mir zuschlägt .. treu! mir klopft aus der Brust! — an meinem .. mit meinem .. so süß lebendig .. mir zu! dem meinen, das zu ihm strebt! — O tiefe, schmerzliche Bangigkeit! O Angst! O du Angst des höchsten Besitzes! Ewig! ewig! O Ewigkeit!" So spricht in der glücklichsten Stunde seines Lebens ein Mann von vierunddreißig Jahren, der vieler Menschen Städte und Länder gesehen und uns vorher mit keiner Silbe verraten hat, daß er an einer bestimmten Stelle des Stücks vorübergehend, o, toll zu werden gedenke. Ehe ich mich von dieser Überrumpelung erholt hatte, war der Vorhang über der Schlußszene gefallen, die von widerstandsfähigern Naturen außerordentlich gerühmt wird, ohne daß sie bei der Lektüre einen ungewöhnlichen Zauber übte.

Daß dieses Stück geschrieben worden ist, scheint mir weniger beängstigend, als daß es zur Aufführung gekommen ist. Hauptmann ist jung und kann die Scharte auswetzen. Aber wessen haben wir uns, wessen haben sich die Schauspieler des Lessing-Theaters von Brahm zu versehen, wenn er nicht mehr die Macht oder die Willenskraft oder die Urteilsfähigkeit hat, solch eine unausgetragene Mißgeburt abzulehnen? Daß er die „Jungfern vom Bischofsberg" freudig aufgeführt hat, ist ihm von vornherein nicht zuzutrauen. Sollte er da nicht auch die Vorfälle des Premierenabends vorausgesehen haben, wo alle andern in der Lage waren, den Skandal zu prophezeien? Ich mißtraue im Falle Hauptmann lieber seiner direktorialen Unabhängigkeit als seiner Erfahrung und seinem Intellekt. Erfahrung und Intellekt aber müßten ihn jetzt doch endlich warnen, so weiterzuarbeiten, wie er es seit Beginn dieses Spieljahrs tut. Die beiden Dichter, die er aufgeführt hat, sind höchst geräuschvoll durchgefallen: Hauptmann zu Recht, Eulenberg nicht ganz ohne eigenes Verschulden. Seine beiden andern Neuheiten, die mehr der Kritik mißfallen haben als dem Publikum, stammten von Sudermann und Fulda, zwei Hauptopfern des Kritikers Brahm. Was er von Ibsen ins Repertoire genommen hat, hat er selber uns unvergleichlich schöner sehen lassen. Das Ensemble zerfällt, die Größen fliehen, die paar Hausdramatiker versagen immer wieder. Aber es geschieht nichts, nichts und abermals nichts. Soll wirklich so unrühmlich enden, was so herrlich begann?

Antoines „Julius Cäsar“ / von Friedrich Hotho

Endlich kam ich an die Proben des ‚Julius Cäsar‘. Die Aufgabe wurde als Staatsexamen des neuen Direktors betrachtet und alle Anstrengungen eines solchen Aktes brachte sie auch mit sich.“ So schrieb Laube über sein erstes Wirken am Burgtheater. Wenn Herr Antoine Memoiren zu hinterlassen gedenkt, kann er diesen Satz wörtlich übernehmen. Seit Oktober beherrscht er die zweite Staatsbühne Frankreichs, und die Aufführung von „Julius Cäsar“, der Traum seines Lebens, sollte die Probe sein, ob der klassische Inszenierer des Armeleutstücks auch das Zeug zum Regisseur der Klassiker besitzt. Antoine hatte es leichter und schwerer als Laube. Leichter, weil er keine glänzenden Vorbilder zu überstrahlen brauchte. Seit Generationen war kein „Julius Cäsar“ über französische Bretter geschritten, alle Jahrzehnte nur einmal „Hamlet“, „Lear“, „Macbeth“ und „Othello“, wenn man in den „bearbeiteten“ Theaterpuppen die Urnaturen überhaupt noch erblicken durfte. „Die Pfoten weg! In Shakespeare stänkert man nicht herum!“ rief der polternde Barbey d'Aurevilly schon vor vierzig Jahren den Modeschneidern zu, welche den britischen Riesen in das Korsett des pariser guten Geschmacks zwängen wollten. Antoine brauchte also blos ungepuderten und ungeschnürten Shakespeare zu bieten, und er hatte beinahe schon seinen Meisterstreich getan. Die Medaille hat leider eine Kehrseite. Auf der tabula rasa der mangelnden Bühnentradition mußte aus dem Nichts geschaffen, oder besser: es mußte, aus dem rohen Marmorblock gehauen werden. Auch für einen intelligenten Theaterdirektor ist es nicht so einfach, plötzlich in alle tragischen Tiefen hinabzusteigen, wenn er bis dahin nur an der Oberfläche modern-naturalistischer Kleinmalerei herumgepinselt hatte. Ein leichter Schwindel mag ihn befallen, und man darf ihm einen Fehltritt noch nicht verübeln. Es gibt auch geniale Mißgriffe. Hier war Antoines Aufgabe also unendlich schwerer als Laubes Staatsexamen, dem die lange deutsche Bühnentradition und literarische Kritik alle falschen und alle annähernden Lösungen der Shakespeareschen Rätsel als Wegweiser und Helfer bot. Von der ungeheuern Vorarbeit der jahrhundertlangen deutschen Überlieferung hätte schließlich auch der Franzose profitieren können, wäre hier einzuwenden. Gewiß. Ich für meinen Teil möchte selbst diese Lücke in den Antoineschen Vorbereitungen noch entschuldigen. Man braucht nur ein modernes französisches Stück in Deutschland spielen zu sehen, um zu begreifen, wie schwer es ist, ausgeprägten nationalen Geist, Auffassungen, die mit gewissen sozialen Zuständen verknüpft sind, über eine sprachliche und kulturelle Grenze hinüberzuleiten. Was ohne weiteres aus Deutschland zu importieren war, hat Antoine offen und freimütig geholt. Er gestand es öffentlich ein, daß ihm eine Aufführung der Meininger den „Julius Cäsar“ offenbart hatte, und dem münchner Hoftheater entlehnte er ruhig die sogenannte Shakespeare-Bühne. Was er sich leider nicht ausborgen und zu Hause nicht aus dem Boden stampfen konnte, das sind die Charakterdarsteller. Frankreich ist dem

modernen Schauspiel verfallen, die Klassiker bleiben ein Privileg und eine Vertragsklausel der staatlich subventionierten Bühnen, und die begnügen sich mit Molière, Racine und Corneille, ohne allzuviel Wert auf großartige Gestaltung der Hauptrollen zu legen. Ihre Losung, heute fast der einzige Ehrentitel der französischen Schauspielkunst, ist das ausgeglichene Ensemble. Nur eine Säule zeugt auf der Seite der Männer von verlorener Herrlichkeit: Mounet-Sully. Aber auch er ist wundervoll als König Ödipus und armselig als Hamlet oder Othello, denn er empfindet plastisch und hat keinen Sinn für jenes Helldunkel der Malerei, in dem Shakespeare allein gezeigt werden kann. Als Antoine im vorigen Jahr, noch in seinem kleinen Hause am Boulevard Strasbourg, „Lear" aufführte, da hatte er niemand, als sich selbst, einen der monotonsten, mittellosesten Schauspieler, die sich denken lassen. Und jetzt, im Odéon, war er für den Marc Anton auf den Rumänen de Max angewiesen, der trotz persönlicher Eigenart und Sarah Bernhardts Mätzchen sich mehr für seines Helden mögliche Homosexualität — die uns im Theater gleichgültig sein kann — interessierte, als für antiken Römergeist.

Ich habe Herrn Antoine nun im voraus so triftig entschuldigt, daß er mit einem total mißlungenen „Julius Cäsar" beinahe noch unendliches Lob verdiente. Es war kein Shakespeare in deutschem Sinne, den er gab, aber es war eine redliche Leistung. Die packenden malerischen Wirkungen, die er herauszog, sind ihm nicht besonders hoch anzurechnen. Er brauchte für des Brutus Villa im Morgengrünen, für die mächtige Senatshalle, fürs Forum sich nur aus der Opéracomique Carrés Dekorationsmaler Jusseaume zu holen, was er auch getan hat. Des Puvis de Chavannes vornehme Einfachheit hat die neuern französischen Inszenierungen vielleicht mehr beeinflußt, als Gordon Craig und Reinhardt ahnen, und nicht weil Carré ein Mann von Geschmack ist, sondern weil die Dekorationsmaler im Panthéon und in der Sorbonne jene stimmungsreinen Fresken sahen. Antoines Verdienst um seine entzückenden Szenerien ist also nicht größer, als das des Käufers, der den Preis für gute Ware anlegt. Aber er hat es auch verstanden, seine Regie malerisch in das malerische Milieu hineinzusetzen. Kein Valeur war falsch im Bilde. Nur ist damit die Rolle des Regisseurs noch nicht ausgespielt. Sobald die wandelnden Figuren zu reden anfingen, gab es Mißton über Mißton. Cäsar schrie sich heiser, die Verschwörer bei Brutus deklamierten beinahe, als ob zwischen Corneille und Shakespeare kein Unterschied bestände, Marc Anton nuancierte lispelnd seine Forumrede mit ohnmächtiger Liebesinbrunst, und Brutus redete hausbacken, wie ein Familienvater, der die Ermordung Cäsars nicht wichtiger behandelt als etwa die Verheiratung eines Töchterchens. Doch am Ende kann — ich hab es oben schon gesagt — auch der geschickteste Regisseur keine Darsteller aus dem Boden stampfen. Darüber muß man sich bei Frankreich beschweren und nicht beim Direktor des Odéon, der immer noch das Beste zusammengeholt hatte, was innerhalb der blau-weiß-roten Pfähle aufzutreiben war. Die

großen Volksszenen möglichst lebendig zu machen, ist in Paris kein Kunststück mehr. Aber Antoine hatte doch einen originellen Einfall. Auf dem Forum plazierte er die manifestierenden Zuhörer in einer Vertiefung, so daß man nur die wiegenden Köpfe und fuchtelnden Arme sah. In den letzten Akten mühte er sich aufrichtig, dem Manuskript treu zu bleiben und die verschiedenen Selbstmorde und Schlachtepisoden mit der nötigen kinematographischen Geschwindigkeit abzuwickeln. Vielleicht ist es ein Fehler, hier Shakespeare gar zu respektvoll zu behandeln; denn am Ende ist die überzeugende Darstellung dieser Serie altrömischer Harakiris doch nur ein Ziel, für das sich Sada Yakko und ihre Partner begeistern können.

In den Augen der Franzosen hatte Antoine mit diesem Julius Cäsar sein Staatsexamen als Odéondirektor glänzend bestanden. Das Publikum strömte in Massen herbei und war zufrieden. In der Kritik ertönte keine keifende Stimme. Man dankte gerührt für die Offenbarung der machtvollen Tragödie, deren beide große Momente, die Ermordung Cäsars und die Forumrede, von der Regie auch zu starker Wirkung gebracht worden waren. Und wollte man hier noch weiter diskutieren, so müßte man die uralte Debatte über das Verhältnis der Franzosen zu Shakespeare eröffnen und fortspinnen. Bisher hat das Genie Britanniens kein Glück in Frankreich gehabt, was nicht auch sagen will, es habe kein Verständnis gefunden. Wo gab es einen heißern Verehrer Shakespeares als den Franzosen Victor Hugo? Voltaires boshaften Witzen hat die Nation jedoch lieber gelauscht als Hugos Pathos, und Alfred de Vignys Hoffnung, daß einmal die französischen Schauspieler in Hamlet und Macbeth unsterbliche Rollen sehen würden, hat sich nicht erfüllt. Das wird wohl auch noch lange so bleiben. Ein Volk, das gerade im Theater so Großes und Persönliches geleistet hat, beugt sich nicht leicht unter fremde Dramatik, am wenigsten, wenn es dabei auf die fein abgerundeten Formen verzichten soll. Von Antoines Beginnen einen Umschwung zu erwarten, wäre Selbstbetrug. Aber sein „Lear" und „Julius Cäsar", die er bis jetzt gegeben und denen andre Werke folgen sollen, markieren doch ein Datum: Es sind die ersten echten Aufführungen. Keine „Bearbeitungen", sondern wortgetreue Übersetzungen liegen ihnen zugrunde. Die Ära der Versüßer, die vor anderthalb Jahrhunderten Ducis eröffnete, ist zu Ende, vielleicht auch die Ära der „Professoren-Übersetzer", denen Sardou einst die Schuld für Shakespeares Mißgeschick in Frankreich zuschrieb. An der pietätvollen Übertragung des „Julius Cäsar" von Louis de Gramont könnte Barbey d'Aurevilly keinen heiligen Zorn mehr entzünden und auslassen. Und Antoine hat die uralte Diskussion vielleicht endlich auf den richtigen Punkt eingestellt, als er sagte, man müsse Shakespeare auch in Frankreich in seiner wahren Gestalt zeigen und das Publikum zum Richter machen statt der Literaturköche.



Die Schauspielerin / von Robert Walser

Die schöne Schauspielerin und der bärtige Mann sitzen zusammen in einem halbdunkeln Zimmer. Die Fenster stehen offen. Die Frau erhebt sich aus ihrer halb sitzenden, halb liegenden Haltung, tritt auf den schmalen, länglichen Balkon heraus und winkt dem Manne, nachzukommen. Wie schön, wie frei ist die Welt, sagt sie, indem sie lächelt: unsereins muß das so stark fühlen. Wir Schauspielerinnen hängen nur mit den flüchtigsten Blicken an dem süßen, offenen Bilde der Welt, aber diese Blicke sind uns wie Musik, wie tiefe, tiefe Gedanken, wie Wellen, die an uns heranschlagen und uns mit herrlich-schönem, dankbarem Gefühl bespritzen, daß wir ganz durchnäßt, durchfüllt davon werden. Wir sind ja so geknebelt; Sie zum Beispiel haben die Aufgabe, in den Strudel und in das harte, prachtvolle Spiel unterzutauchen, Sie jagen ihren Genüssen und Geschäften in natürlicher Kraftanstrengung nach, treiben mit den Treibenden, ruhen mit den Ruhenden und lachen, wo es irgendwo einen Anlaß gibt, in ein Gelächter auszubrechen. Wir Künstlerinnen sehen unser ganzes Dasein in der Kunst dahinfließen, einen Menschenschmerz, eine Menschenscham oder einen Menschenjubel nachzuahmen und empfinden oft in der Arbeit, die unser Beruf uns kostet, einen beengenden, nicht schönen Stillstand; alles Strömende will uns dann stocken, alles Stürzende und Sinkende und Fliegende scheint sich in uns hineingebohrt zu haben, wir tragen alles und werden von nichts, nichts fortgetragen, und emporgehoben können wir nur werden von der stumpfen, abschließenden, treuen Geduld in dem beharrlichen Weiterschaffen. Des beweglichen Geschäftsmannes Schaffen beruht auf einer natürlich-schönen Weitherzigkeit und lustigen Weitschweifigkeit, die ich mir so gesund für Körper und Seele vorstelle, die ich kaum noch dem Duft und der Ahnung nach kenne, da wir Schauspielerinnen die Weitverbreitetheit und alles Umliegende beinahe hassen müssen, um nur ja so recht das feste, ewige Nahe zu sehen, woran wir angekettet leben. Sie haben wohl kaum einen Begriff, wie die Kunst ketten, ja würgen kann, einengen, ach, und einem alle lebendig-warmen Aussichten vor den Augen weg, wie Vögel aus der stillen Luft hinab, niederschießt, daß es einem scheinen möchte, alle Erlebnisse, die süßen und schlechten, lägen da vor den Füßen, am fleckigen Boden, aus vielen trockenen, elenden Wunden langsam und schwärzlich blutend. Sie, Sie haben es schön. Nein, wir Künstlerinnen haben es nicht schön.

Der Mann sagt nichts, und die Schauspielerin, indem sie den schönen, üppig geformten Arm lässig ausstreckt, spricht weiter:

Wie da unten in der Straße die unbekannten, lieben Menschen gehen, sich umschauend, einander überholend, Wagen fahrend, Pakete tragend, springend, atmend und Schultern wiegend! Man sehnt sich nach Menschen, wenn man zwanzig Jahre lang auf der Bühne Menschenschicksale dargestellt hat. Schon als zwölfjähriges Kind habe ich zu spielen begonnen; durch

den künstlerischen Erfolg bin ich zum ersten Mal in Verbindung mit unbefangenen Menschen geraten, aber ich fürchte, es waren nicht die Unbefangenen, die zu mir hintraten, um mir ihre Bewunderung vor die Füße zu legen. Durch den Erfolg lernt eines nur die stupiden Anbeter und die ebenso dummen Neider kennen, Schwätzer in der Regel, die Angst davor haben, sich einer Empfindung, einem Gefühl oder einer Tat hinzugeben. Ich habe sie alle rasch durchschaut, ohne Zorn, nur mit einem gewissen Kummer, der mir sagte, es sei etwas irgendwo, das ich nie würde dürfen kennen lernen. Und dann habe ich ja auch immer zu tun gehabt. Ein Künstlerberuf ist eine eiserne Kiste, die einen kaum atmen läßt, darin man steckt in halb aufrechter Haltung, nicht frei und doch auch nicht so ganz und gar gefangen, den Kopf an der Luft, aber auf irgend eine Weise sieht man sich gefesselt, man weiß es, und im nächsten Augenblick weiß man es wieder nicht mehr.

Das sei schließlich mit jedem Lebensberuf so, meint der Mann.

O nein, sagt sie, mit Euch andern ist es ganz anders. Ihr habt trockene, notwendige Berufe, und das ist das Schöne. In unsern Leistungen, wenn sie gute sind, badet Ihr Euch wie in erfrischenden, einsamen Bergquellen; das Gefühl, durch den Geschäftstag hindurch unterdrückt, springt Euch lachend, weinend, tausendfarbig und tausendtönig auf, wie Wunden, aber nicht wie trockene, eher wie fließende, und sanft und wohlig schmerzende. Unsereins dagegen hat immer mit Gefühlen und Empfindungen, mit rein Menschlichem und Ideellem zu tun, wir müssen es messen, zerschneiden, auseinanderlegen, berechnen und es auf Wirkungen hin, die es machen soll, erproben. Wir pröbeln und schneidern mit Dingen, die in der Brust andrer Menschen gesund und geheimnisvoll und unangetastet ruhen, heiligen, gefährlichen Quellen gleich, die man nicht ungestraft beständig hervorreizt. Dann, wenn man das getan hat, ist man so kalt und leer, daß man hingehen möchte, um sich einem gelassenen, unangefochtenen, braven und simpeln Menschen an die breite, gute Brust zu werfen. Wie köstlich erscheint einem an solch einem Schauspielabend der Atemzug solch eines Menschen, man möchte die Kunst hassen und sich selber nicht minder, empfinden zu müssen, daß man sich an sie angeschlossen hat. Und doch ist sie schön, und doch ist das alles so schön. Gehen wir hinein.

Sie treten beide wieder in das Zimmer hinein.

Trinken Sie einen Schnaps?

Ja, er trinkt einen. Sie schenkt ein, während sie in tiefes, schönes Nachdenken versunken scheint. Das Mädchen stellt eine Lampe auf den Tisch. Die Frau sagt:

Halb sieben. Jetzt kann ich noch zwanzig Minuten mit Ihnen dasitzen, dann muß ich gehen. Sie kommen nicht ins Theater, nein? Ja, Sie reisen noch heute Abend. Ich werde heute Nacht müde nach Hause kommen, ich spüre es schon jetzt. In zwanzig Tagen sitzen Sie wieder auf Ihren halbwilden Pferden, jagen durch die Steppe, wirtschaften und schaffen mit

Kopf und Händen und Fäusten. Schreiben Sie mir, es schreibt ja heutzutage niemand mehr Briefe, machen Sie eine Ausnahme, Ihre Briefe werden mir den Duft der Prärie hier in dieses Zimmer tragen. Es ist so schön, abends heimzukommen und einen Brief aus einer fernen, fernen Gegend auf dem Tisch liegen zu sehen. Ich werde vielleicht an Sie denken. Es wird vorkommen, daß mir, wenn ich einmal zornerbebend oder hell auflachend, wie es gerade das Spiel verlangt, auf der Bühne stehe, plötzlich Ihre Stimme einfällt, Ihre Figur, ein Wort, das Sie einmal gesagt haben, der Stiefel da an Ihren Füßen, die Haartracht, der Bart, der Blick Ihrer Augen. Sehen Sie, so lernt man eines Tages auf wunderliche Art einen Menschen kennen, man spricht eine Stunde lang, oder zwei mit ihm, er geht, er will weiter nichts, man vergißt ihn, weil man keine Ursache hat, sich zu nötigen, seiner zu gedenken. Er mag einem eines Tages zwischen einer hastigen Wagenfahrt und einem aufregenden Wortwechsel wieder einfallen; vielleicht schneit es, wenn ich an Sie denke, oder ich habe die Hand gebrochen, muß im Zimmer sitzen, und ich erinnere mich plötzlich Ihres Händedrucks. Leben Sie wohl, jetzt muß ich mich umkleiden.

Kasperletheater

Im Literatur-Café/ von Lunovis

Meier: Wie hat Ihnen Der Schleifstein gefallen?
Müller: Danke, soso.
Schimper: Haben Sie gelesen, was Schnauz darüber geschrieben hat?
Meier: Schnauz? Im Journal?
Schimper: Nein. Im Literaturblatt.
Pfeifer: Das find ich noch viel zu gut. Über so einen Schund —
Müller: Sie haben ganz recht. Also bitte, meine Herren, ist die Hauptfigur nicht ganz dasselbe wie —
Meier: Im Verlornen Bräutigam?
Schimper: Immerhin —
Pfeifer (lesend): Wer ist eigentlich Kuno?
Schimper: Unter Kuno schreibt Wiedehopf in der Kabuner Zeitung.
Pfeifer: Er weist riesig fein nach, daß im Tasso das Problem schon einmal angeschnitten worden ist.
Schimper: Wer? Schnauz?
Pfeifer: Nein, Kuno!
Meier: Wer ist Kuno?
Schimper: Unter Kuno schreibt Wiedehopf in der Kabuner Zeitung.
Meier: Übrigens, meine Herren, der Roman von Stallhofen — eine höchst mäßige Sache!

Müller: Ist das der Lyriker Stallhofen?

Pfeifer: Wenn Sie sein Heft Höhlen und Höhen Lyrik nennen wollen, weil die Zeilen untereinander statt nebeneinander stehen —

Müller: Das ist nicht wahr. Er hat schon Talent —

Pfeifer: Weil er Ihren Todfeind Perleberger mal verrissen hat.

Schimper: Es gibt überhaupt keine Lyriker mehr. Es kann keine mehr geben.

Meier: Warum?

Schimper: Weil schon alles gesagt ist.

Meier: Rückkehr zur Volksseele ist das einzige.

Schimper: Da gibt es ein beispielloses Buch aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts, das sollte jeder junge Skribent auswendig lernen.

Müller: Haben Sie nicht im Leipziger Allerlei drüber geschrieben?

Pfeifer: Die Form der Zukunft ist das Drama.

Schimper: Unser so sehr fortgeschrittenes modernes Empfinden hat doch aber mehr den Zug zum Innerlichen.

Meier: Übrigens hab ich kürzlich Ihr Epos angefangen. Ein paar Sachen haben mir wirklich recht gut gefallen.

Pfeifer: Sie übersetzen jetzt Pemski?

Schimper: Wie sieht Pemski aus?

Müller: Ist es wahr, daß er mit der Frau von Jobski im Sudan lebt?

Schimper: Kennen Sie Frau Jobski? Sie soll entsetzlich dumm sein.

Pfeifer: Die Kohlfurter Volksdichterin Auguste Bahndamm war eine Zeitlang ihre Kammerjungfer.

Schimper: Silberlöffel vom Nachtcourier hat sie ja im Gotthardtunnel interviewt!

Meier: Was sagte Pemski im Gotthardtunnel?

Müller: Es ist aber doch ein Skandal mit dieser Jobski.

Pfeifer: Mit Pemski aber auch.

Schimper: Ist sie noch jung?

Pfeifer: Hat sie Rasse?

Meier: Sie soll kein Korsett tragen.

Pfeifer: Schminkt sie sich?

Müller: Sie soll ein bildhübsches Weib sein.

Schimper: Ein Skandal! Man muß sich schämen, Schriftsteller zu sein.

Schnauz (tritt ein): Na, wie hat Ihnen der Schleifstein gefallen, meine Herren?

Pfeifer: Wir haben Ihr Essay im Literaturblatt gelesen —

Schnauz: Finden Sie nicht auch, daß, wie Wiedehopf sagt, das Problem schon im Tasso angeschnitten ist —?

Meier: Wer ist Wiedehopf?

Schimper: Wiedehopf schreibt unter Kuno in der Kabuner Zeitung.

Meier: Ach so.

Müller: Schnauz, haben Sie schon die Geschichte von der Jobski gehört?

Schnauz: Mit Pemski, dem Idioten? Aber natürlich, schon zwölfdutzendmal! Aber um auf unsern Schleifstein zurückzukommen — wie hat Ihnen der Schleifstein gefallen?

(u. s. w.)

Rundschau

Die londoner Oper

Weder in London noch sonst irgendwo auf britischem Boden besteht eine ständige Oper; kein Gebäude im englischen Weltreich ist ausschließlich der Muse der dramatischen Musik geweiht. Vier herumziehende Operngesellschaften, die heute in Glasgow, morgen in Dublin, übermorgen in Manchester ihr spärliches, kaum je wechselndes Repertoire singen und spielen: das ist alles, was England an Opernkunst aufzuweisen hat. Eine dieser vier Wandertruppen muß als eine Art Volksoper bezeichnet werden, die rechte und schlechte altenglische Ware ihrem genügsamen Vorstadtpublikum vorsetzt, wie z. B. den „Wassermann" oder das „Böhmenmädchen". Die zwei andern sind die Carl Rosa Opera und die zwei Moody-Manners Opera Companies. Diese beiden werden als A und B bezeichnet, was so viel heißt, daß A die bessere, für die großen Städte bestimmte ist, während B gerade noch gut genug ist für die kleinen Provinzstädtchen. Der Direktor der Moody-Manners Company selbst aber ist ein kunstbegeisterter Mann, dem es nicht blos ums Geschäft zu tun ist. Er ist wirklich ehrlich bestrebt, eine musikalisch-dramatische Kultur hierzulande zu ermöglichen. Er ist es auch allein, der dann und wann ein neues Werk seinem Repertoire einfügt oder ein bedeutsames altes neueinstudiert herausbringt. Ob freilich sein Wollen stark genug ist, ein wirkliches Resultat zu erzielen, bleibt recht zweifelhaft. Erwähnt aber soll werden, daß er sich um den für hiesige Verhältnisse gewaltigen Plan bemüht, in den großen englischen Städten eine Reihe von Aufführungen des Nibelungenrings zustande zu bringen, für welche jene Städte bestimmte Garantien zu stellen hätten. Und diese Bewegung, immerhin ein erster Schritt, scheint in erfreulichem Fortgang begriffen, wenn man auch nur dann und wann davon zu hören bekommt, da die in Deutschland herrschende Sitte informierender Kunst- und Theaterberichte aus den verschiedenen Landesteilen hier nicht besteht. Die englische Provinz oder doch wenigstens ihr geistig-künstlerisches Leben ist für den Londoner ebenso dunkel wie das Zentrum Afrikas.

Und nun London. Da existiert ja freilich Covent Garden, das „Operahaus". Doch erst abwarten! Zwar das gesprochene Drama macht der Oper hier keine Konkurrenz, wohl aber jeden Freitag zur Faschingszeit und außerhalb dieser fröhlichen Zeit sogenannte »Fancy Crass Balls« mit Preisen für die originellsten Kostüme! Natürlich sind diese Freitags-Abende im „ersten Opernhause Europas" keine Feste Terpsichorens, sondern einer sehr anders gearteten Lady, mit einem Wort: ein Schimpf und eine Schande für den immerhin großen nationalen Namen Covent Gardens! Aber Geld! Geld bringen sie, wohl mehr als ein Opernabend, sicher sogar, sonst würden die Pächter Covent Gardens — und Covent Garden, Gott seis geklagt, ist als »business concern« und nur als solches an sehr scharfe Herren verpachtet — sonst würden, sage ich, die Pächter nicht ihre Opernvorstellungen freitags unterbrechen und auf ihren Brettern das Tanzbein schwingen

lassen. Was aber jeder actor-manager hier noch besitzt, einen gewissen künstlerischen Anstand, das geht geldbegierigen Pächtern natürlich ab, und so kommt es, daß heute vielleicht „Fidelio" gegeben wird und tags darauf das Haus von zweifelhaften Witzen und Gemeinheiten widerhallt. Könnte man Parsifal geben, man hätte ob solcher Nachbarschaft auch keine Skrupeln; »non olet«, so denken die Pächter. Also von Covent Garden, das noch vierzig Jahre lang in solchen Händen sein wird (kraft eines Pachtvertrags mit dem Landeigentümer, einem edeln Herzog, dem Covent Garden Operahouse ebenso nah steht wie Covent Garden market, der große londoner Gemüsemarkt, eben weil es so und so viel Tausende Bodenrente im Jahr abwirft), kann man für die Kunst nichts erwarten. Wohl wahr, in Covent Garden wird jährlich im Frühsommer die große Opera Season, halb deutsch und halb französisch, abgehalten, und unter Hans Richters Kommando wird jetzt Treffliches geleistet, aber nur weil derartige Veranstaltungen Mode sind. Wenn diese Mode aus irgend einem Grunde wechselte, würde man sofort etwa einen Zirkus statt der Oper einrichten. Dann wird im Herbst in Covent Garden eine italienische Opernsaison abgehalten; von Kunstabsichten ist aber auch hier keine Rede.

Und nun hat soeben zum ersten Mal eine deutsche Wintersaison unter dem tatkräftigen Herrn van Dyck begonnen. Charakteristischerweise ließen die vorsichtigen Pächter da andre die Kastanien sich erst aus dem Feuer holen, weil sie des Erfolges keineswegs sicher waren. Doch wußten sie den Plan so anzulegen, daß im Fall eines Erfolgs ihnen der Ertrag zukommen mußte. Da der Erfolg, nach der ersten Aufführung zu schließen, gesichert erscheint, dürfte diese Saison in kommenden Jahren wiederholt werden. Vielleicht auf eigene Faust der Pächter, was ihren künstlerischen Ruin bedeuten könnte. Denn dann würde das System der Stars wieder in den Vordergrund rücken, während diesmal der Direktor dieser Saison, der erwähnte van Dyck, höchst erfreulicher Weise darauf gesehen hat, und sieht, das Ensemble zu einer Einheit zusammenzuschweißen, ehe er es in den verschiedenen Opern auftreten läßt. Der künstlerische Anteil, der den hiesigen Pächtern offenbar zufiel, die äußere Ausstattung, zeigt deutlich die völlige Unfähigkeit und absolute Gleichgiltigkeit gegen alle Kunstforderungen. Nie wohl hat Hans Sachs auf einer großen Bühne in solch einem kahlen, stimmungstötenden Zimmer gesessen wie hier. Auch das Repertoire ist lehrreich: so lange die Pächter auf eigene Faust allein schalten, müssen alles Schlager sein; van Dyck wagt endlich etwas und wird den hier zwölf Jahre lang nicht gehörten „Freischütz" und die „Verkaufte Braut", sowie den sträflich vernachlässigten „Fidelio" spielen lassen.

Die londoner Kritik hofft, diese Saison werde so eine Art Morgenröte sein, ein Beginn besserer Zeit, ein Wechsel gleichsam auf die Gründung einer ständigen englischen Oper. Es wäre schön und aufs innigste zu wünschen. Aber so lange man seine Hoffnungen auf Covent Garden und seine Pächter setzt, hat man auf Sand gebaut. Wird man endlich einsehen, daß solch ein Unternehmen nur Sache der ganzen Kommune sein kann, von ihr getragen und gestützt und ruhend auf dem enthusiastischen Eifer der Gesamtheit? In Covent Garden wird noch im vorrevolutionären Stil des achtzehnten Jahrhunderts für die Grand Seigneurs der Geburt und freilich auch des Geldbeutels, und nur für sie und ihre Launen und Lebensgewohnheiten gespielt. Das neue Opern-

haus müßte allen Kunstfreunden gewidmet sein. Aber wann wird es erstehen? Frank Freund

Der „Kientopp"

Die Phrase: „Heute gehen wir in 'n Kientopp", drückt die Absicht des berliner Volkstums aus, eines der bekannten „Kinematographentheater" zu besuchen, mit denen die Straßenzüge der Hauptstadt zur Zeit gespickt sind, wie die Toilette einer westlichen Bankiere mit Brillanten. Die Leute von der berliner Peripherie sagen sogar kurzweg nur: „Wir gehen ins Kinne." Eine „künstlerische" Institution, die über zwei populäre Spitznamen verfügt, hat damit ihre Existenzberechtigung bewiesen. Hat bewiesen, daß sie auf das Interesse der Menge starke Anziehungskräfte ausübt. Daß sie nicht nur eine Anstalt, sondern direkt eine Bedürfnisanstalt ist. „Per dios", wie Frau Maria Bonn im neuesten Detektivdrama ihres Gatten sagt. Worin, in welchen Punkten aber findet das deutsche Volk gerade auf den weißen, schimmernden Leinewandflächen der Kientöppe die seiner künstlerischen Intellektualität verwandtesten Punkte? Dieselben Punkte, auf welche Ferd. Bonn mit Erfolg spekuliert, wenn er den Revolver zum Mittelpunkt der modernen berliner Ästhetik machen möchte? Sehr einfach. In Sachen der Bildung des niedersten Volkes bin ich Pessimist. Man gebe dem Proletarier die „Buddenbrooks" in die Hand, und er wird sich erst nach einiger Muskelanstrengung wohl fühlen. Man bediene ihn mit Karl May und Sherlock Holmes, und er wird den Stachel des Abenteuerlichen, den Kitzel des Phantastischen spüren, den er als Weckruf seiner Teilnahme braucht. Der Durchschnittsverstand plätschert gern im Tümpel seiner geistigen Heimat und wagt sich aus Furcht vor der intellektuellen Seekrankheit nur widerwillig auf das hohe Meer fortschrittlichen Strebens. Im „Kientopp" aber fühlt er sich zu Hause. Unter Aussonderung behindernder Worte ist hier nur das Geschehnis fixiert. Ein dramatisches oder pikantes; ein derb-bizarres oder ein nur drastisches Geschehnis. Nach einer Leierkastenmelodie schnell entstehend und vergehend, wie die Flamme eines Fünfminutenbrenners. Und da die Autoren des „Kientopp" nicht fördern, sondern nur schmeicheln, da sie ihre Kundschaft nicht auf den goldnen Stuhl besserer Neigungen erheben, sondern sie im schwarzen Pfuhl ihres ästhetischen Indifferentismus belassen wollen, so verdienen sie Geld, viel Geld. In diesem Sinne gehört auch Ferdinand Bonn als Dichter in den „Kientopp".

So lange also diese Autorengalerie nur als Photographin des Dagewesenen, nicht als Erzieherin auftritt, kann ich die Freude des Publikums begreifen. Denn der Genuß des Wiedererkennens gehört zu den ehrlichsten Genüssen. Ob man auf dem Linnen des „Kinematographentheaters" einer Prügelei zusieht, die drei Vierteile der Zuschauer schon selbst durchgefochten haben, oder ob man angesichts der Intima einer Eheirrung behaglich zurückdenkt: „Ich besaß es auch einmal . . ." Dann aber kommt der „Kinematograph" mit pädagogischer Nebenabsicht. Er flicht Ruhmeskränze. Er gibt den heroischen Zuhälter, der — an irgend einer pariser Barrière — sein Mädchen mit dem „Schneidling" kitzelt, weil sie auch einmal mit einem Kameraden seitwärts ging. (Die Zuhälter im Parkett des nördlichen „Kinne", in dem ich dieses Bild aufnehme, greifen in aufwallendem Zorn in die Hosentaschen.) Er gibt ferner das Bild von der Jüdin, die den braven Bauersmann dem legitimen Ehebett abwendig macht und zum Entgelt für diesen moralischen Frevel von den andern wilden Landleuten zum

Teil verbrannt, zum Teil ersäuft wird. Man nennt die Quintessenz dieses Vorganges: Erziehung zur Toleranz. Ein dritter Vorgang, betitelt „Ehre über alles", schließt sich an. Ein junger Mensch, der einen Mörder der Polizei überlieferte, wird ob dieser Verräterei von seinem eignen Vater gerichtet. Die Zuhörer beschließen in Anlehnung an diesen Anschauungsunterricht natürlich, in Zukunft verführerische Jüdinnen totzuschlagen und den kommenden Hennig schlimmstenfalls im eigenen Bette zu verbergen. . . .

Ein neuer „Kientopp" der Friedrichstraße annonciert den Inhalt seines Schlagers mit diesen Worten: „Eine Dame der guten Gesellschaft entschließt sich, Straßenräuberin zu werden. . ." Das ist nur für uns Einfältige eine kühne Gedankenkombination. Der Kinne-Dichter aber sieht so die Welt („überall in allen Ecken soll der Gasparone stecken") und will, daß auch das Publikum sie so sehen lernt. Diese Bekehrung kann gelingen, wenn die Zensur, die auf dem Theater jedes Bettlaken ärgerlich abschnüffelt, diese Vorbereitungskurse für das Verbrecheralbum ohne weiteres gutheißt. Ich überschätze Ferdinand Bonns ethische Mission wahrhaftig nicht: dios mios! Hier aber bleibt er am Ende doch der moralische Sieger. Denn sein Theater ist doch wenigstens eine Presse für Kriminalkommissare, nicht ein öffentlicher Zirkel für katilinarische Existenzen und solche, die es werden wollen.

W. T.

Elsässisches Theater

Das „Elsässische Theater" ist ein Dialektensemble gleich den Schlierseern. Zwischen beiden bestehen jedoch Unterschiede. Erstens: Die Schlierseer sind eine Reisetruppe — die Elsässer nicht; sie reisen nur selten ins Altdeutsche und streben zur Zeit darnach, in Straßburg ein eigenes Haus zu bekommen. Zweitens: Die Schlierseer sind längst in den beglückenden Hafen der Berufsschauspielerei eingelaufen — die Elsässer nicht, trotzdem sie bereits acht Jahre Komödie spielen. Drittens: Das Repertoire der Schlierseer umfaßt nur Schwänke, mehr oder weniger lustige, mehr oder weniger schlechte Schwänke (wer sie einmal Anzengruber hat spielen sehen, wird bestätigen, daß sie ihm nicht, jetzt nicht mehr, gewachsen sind) — dahingegen ist das Repertoire der Elsässer fast durchweg literarisch gediegen.

Ihre Autoren heißen: Erckmann-Chatrian („Der polnische Jude", „Freund Fritz" und „Die Rantzau", in elsässischem Dialekt), Bastian, Stoskopf, Greber, Dinter. Stoskopf, der gegenwärtige Direktor des elsässischen Theaters, ist der bedeutendste: ein temperamentvoller Maler und Dramatiker, der mit seiner ganzen gesunden Individualität in der elsässischen Heimat wurzelt. Sein ausgesprochenes Bühnentalent, auch seine Gestaltungskraft weisen über die Grenzen des Volksstückes hinaus. Wo er, nach berüchtigten Vorbildern, das „Gemüt" betonen und Tränendrüsen bearbeiten will, versagt er. Das spricht nicht gegen ihn. Wo er aber mit seiner im allerbesten Sinne volkstümlichen Kunst Satire schreibt, da erzielt er bedeutende Wirkungen. Das spricht sehr, sehr für ihn. Die Volkskunst soll heute nicht mehr „gemütvoll", sie soll satirisch sein. Dann ist sie wahrhaft modern, das heißt: den modernen Volksströmungen und Volksstimmungen entsprechend. Manche Szene von Stoskopf erinnert an Thoma, vor allem vieles aus seinen köstlichen: „D'r Herr Maire" und „D'r Herr Hoflieferant". Allerdings ist Stoskopf bis jetzt weder so originell noch so original wie Thoma. Und doch bedeutet er in seiner schwäbisch-französischen, herb-heitern Art für das

satirische Lustspiel eine Hoffnung. Er darf sich nur nicht ausschließlich als Hausdichter des elsässischen Theaters betrachten.

Das Spiel dieses elsässischen Theaters, das jüngst auf Einladung des Hoftheaters in Mannheim gastierte, ist ein treffliches Ensemblespiel von teilweise ungemein begabten Dilettanten, die ein kultivierter Geschmack leitet. Daher erzielen sie denn auch eine Wirkung, die mehr ist und künstlerischer und echter als die der abgestempelten Lustspielkomödianten.

Hermann Sinsheimer

Zwei Welten

Der Entwicklung des Kleinen Theaters darf man froh sein: es erinnert sich mehr und mehr der Ansprüche einer Vergangenheit, in der es Strindbergs und Wedekinds delikates Tempelchen war, es erwacht zu einem fast eigensinnigen Ehrgeiz und scheint wieder auf dem Wege, eine Stätte jener esoterischen Dramatik zu werden, an der gute Europäer, verwöhnte und doch nicht blasierte, scheue und doch enthusiastische Genießer, ihre feine Lust haben können. Aus solchem Streben heraus muß der Entschluß geboren sein, des Russen Leonid Andrejews Drama: „Zu den Sternen" aufzuführen — ein Stück, dem jede Möglichkeit lauter Popularität von vornherein verschlossen war und das nie die Kassenbestände, umsomehr aber das ästhetische Prestige eines Theaters stärken konnte. Das Schauspiel Andrejews gehört zu den Werken, die trotzig genug sind, allen Erwartungen, allen Anforderungen der Bühnenkonvention weit auszuweichen: es gibt weder äußere noch eigentlich seelische Handlung, es zeigt keine Effekte und nur krankhafte, irritierende Affekte, und es führt seine Menschen weder zum Sieg noch zur Niederlage, sondern einen von ihnen zum Pathos einer grandiosen innern Überwindung nur, die vielen Normalen problematisch erscheinen wird ... Der Schauplatz ist zwischen Himmel und Erde, in einsamer Luft: auf einem astronomischen Observatorium, das, irgendwo in Europa (nicht in Rußland), von allen menschlichen Siedelungen ängstlich entfernt, auf schneebedecktem Berggipfel liegt. Dort lebt, seit zwölf langen Jahren, der Astronom Ternowski mit seiner Familie und drei Assistenten. Ternowski hat die russische Heimat wegen irgendwelcher Mißhelligkeiten mit den Behörden verlassen. Es ist die Zeit einer Revolution, an der ein Sohn des Astronomen, Nikolaj, beteiligt ist — einer Revolution, die dem ersten Blick die gegenwärtige russische zu sein scheint und die doch eine andre ist. Denn nicht ohne Absicht läßt der Autor die Mutter des jungen Nikolaj, Inna Alexandrowna, sagen, ihr Liebling schlage sich für fremde Menschen und für fremdes Land; nicht ohne Absicht wiederholen sich Äußerungen wie diese: die ganze Stadt starre von Barrikaden, und das Proletariat sei bereits im Besitz des Rathauses. Das deutet auf die pariser Commune des Jahres 1871, und das Observatorium des russischen Gelehrten läge dann etwa (Andrejew selbst hats fragenden Freunden so ausgelegt) auf einem Berge der schweizerisch-französischen Grenzgebiete ... Man versteht leicht die opportunistischen Gründe dieser zeitlichen und örtlichen Unbestimmtheit. Es gab aber auch künstlerische Motive: nicht ein aktuelles Tendenzstück wollte Andrejew schreiben, sondern ein von allzubegrenzter Zeitlichkeit sorglich gelöstes psychologisches Experimentaldrama. So ists denn eine Allerwelts-Revolution, deren düstere Schatten projiziert werden auf das Observatoriums-Plateau, auf dies mit

fast chemischem Raffinement präparierte Milieu intellektueller, seit langen Jahren von der Außenwelt abgeschnittener Menschen. Diese Menschen sind in der gewissen Sterilität ihrer Vereinsamung primitiv und doch reizbar geworden. Sie äußern sich in kargen Bewegungen, die doch das Wesensinnere enthüllen. Der achtzehnjährige Petja und der achtundzwanzigjährige Assistent Lunz sind Hysteriker hohen Grades. In der familiären Geselligkeit zittert ein nervöser, unbefriedigter, gequälter Grundton. Aber es ist nichts von der kleinbürgerlich-nörgelnden Zerrissenheit darin, mit der die ersten, paradigmatischen Werke des deutschen Naturalismus auftrumpften. Bei dem Russen ist alles gütiger, verhaltener, klingender, lyrischer. Es ist die Neurasthenie kultivierter Seelen. Sehnsüchtige Töne werden angeschlagen, verhallen. . . Ein Gesprächsthema taucht auf, versinkt . . . Jemand will die Zeitung lesen, gibt es wieder auf. . . Eine Schwäche, eine Lässigkeit, eine Wirrnis bannt die Worte, hemmt die Handlungen. Starken Eindrücken ist man nicht mehr gewachsen. Als, aus der revolutionierten Stadt, Unglücksbotschaften eintreffen, revoltieren auch die Nerven der Einsamen. Fratzenhaftes wird begangen. Verzerrter Geist, Krampf und irre Ektasen. Von dieser Welt spannt sich eine Brücke zu den verzweifelten und orgiastischen Bohème-Stimmungen in den Dramen und Romanen Stanislaw Przybyszewskis . . . Der virtuelle Lyrismus, mit dem diese psychischen Resultate in gedämpftes Licht treten, macht die innerste Lockung des Dramas aus. Aber Andrejew ist nicht nur ein mitfühlender Erkenner: er hat auch den tapfersten Willen zur Überwindung des Irdischen. Deshalb läßt er einen da sein, den großen Astronomen selbst, der, alle Erdenqual erleidend und verstehend, sie in der objektivierenden Genialität seiner pantheistischen Weltumfassung auflöst und distanziert. Nicht fremd sind dem Sternenseher die Erdendinge; aber er meistert und zwingt sie mit Geistesmacht. Von dem Bewußtsein der Allgöttlichkeit ist er so tief erfüllt, daß selbst die tote Materie ihm Rücksicht zu verdienen scheint; er ist höflich gegen leblose Dinge, gegen Stühle . . . Ist das nicht ein Schritt hinaus über jene geistige Güte, die den heiligen Franziskus Blumen streicheln, Bäume küssen, die ihn die Sonne einen Bruder und den Mond eine Schwester nennen ließ? Ternowski, demütig und stolz, ist ein Triumphator der Hirnkraft. Wie er in erhabener Pathetik die Hände zu den Sternen streckt — das ist die letzte Geste, die wir sehen. Und dieses Schauspiel ist eine Symphonie des Leidens und ein Evangelium disziplinierter Geistigkeit zugleich.

Ein Interesse an den im Neuen Theater zur Schau gestellten Rokoko-Szenen: „Meißner Porzellan" braucht die Kunstkritik nicht erst abzulehnen: weder die Besorgerin des Librettos, Fräulein Helene von Monbart (Hans von Kahlenberg), noch der Regisseur Axel Delmar, der sich in letzter Stunde der Mittäterschaft bezichtigte, noch auch der Requisitenchef Dr. Schmieden werden ja wohl für ihr Collaborat künstlerische Wertung beanspruchen. Sie wollen auf amerikanische Art Geld verdienen — weiter nichts. Ohne jede Entrüstung darf deshalb notiert werden, daß das Schaustück den alten Fritz und den Grafen Brühl, viel Uniformen und Toiletten, Allongeperücken, Gobelins, Prunkpokale, Gesang, Ballett und Maskerade auf die Bühne bringt. Störend wirkt nur der begleitende Text; er ist höchst langweilig. Man lasse ihn bei den Wiederholungen weg.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

Die Jungfern vom Bischofsberg

Berliner Lokalanzeiger

Der eigentliche Inhalt der Handlung ist gewiß ein kleiner und harmloser und nicht eben neuer Bühnenstoff. Weit höher aber als dieses kleine Liebestheaterstück steht das, was Hauptmann darum gewoben hat. Man empfindet bald, diese kleine, hübsche Liebesaffäre war ihm nur der Vorwand zu der wunderhübschen Lustspielidylle, die er schaffen wollte, zu der fesselnden Charakterkomödie, die in ganz eigenartiger Gestaltung ihm vorschwebte . . Eine interessante Galerie vollendeter Charakterköpfe hat Hauptmann geschaffen. Über dem fein und geistvoll geführten Dialog liegt ein Zug überlegenen Humors.

Deutsche Zeitung

Ein Drittel dieses Lustspiels steht nicht viel höher als Schönthan und Kadelburg, ein Drittel ist Studentenulk — nur zu Anfang und zu Schluß klingt leise, viel zu schwach und zu spät, um sich noch durchzusetzen, eine feinere, tiefere Melodie vom flüchtigen Duft dieses bunten, trügerischen Lebens herauf. So tief hat sich selten jemand verloren. All unsre Hoffnung klammert sich an die Möglichkeit, daß die Verirrung bald vergessen, bald ausgeglichen wird.

Berliner Neueste Nachrichten

Von einer Stimmungsmalerei, die zunächst an Gottfried Keller zu gemahnen schien, aus einem im ganzen durchaus liebenswürdigen Dialog, in dem einzelne Stellen sogar in heiterem Glanz aufleuchteten, glitt dieses Lustspiel gar bald in die Niederungen schlimmster Lustspielgedanken-Armut.

Vorwärts

Die Szenen waren von peinvoller Langweiligkeit, kein Zug erinnerte an den Hauptmann, der einst die lustige Komödie von dem gestohlenen Biberpelz geschrieben.

Deutsche Tageszeitung

An den alten Hauptmann erinnert das Stück fast in keinem Punkt. Aller Bühneninstinkt, der ja nie die starke Seite dieses Dialoge schreibenden Epikers gewesen ist, hat ihn im Stich gelassen. Mit Bangen muß man nach dieser trostlosen Leistung dem fernern Schaffen Hauptmanns entgegensehen.

Berliner Börsencourier

Es versteht sich ganz von selbst, daß auch in diesem Stück Gerhart Hauptmanns Hand nicht zu verkennen ist. Auch über dieses Lustspiel hat er die Goldkörner seiner Phantasie, die Strahlen seiner Dichtung gestreut. Aber das alles vergaß man über den groben oder naiven Lustspiel-Effekten.

Tag

. . Alles bleibt erst zu schaffen, zu ahnen. Das Stück ist nicht angefangen . . Das Ganze sieht doch aus wie ein bequemes, naives Hineinsinken in überkommene, verstaubte, zerleierte Benediziaden.

Berliner Morgenpost

Ein aus Langeweile, Geschwätzigkeit, übler Sentimentalität und albernem Possenspaß erfindungsarm und mühselig erquältes Stück, das wohl niemals auf die Bretter einer berliner Bühne gekommen wäre, wenn es ein namenloser Dichterjüngling erschaffen hätte.

Nationalzeitung

Viel stärker noch als in seinen bisherigen Komödien vertraut Hauptmann sich einem novellistischen Stoff und novellistischen Ausschmückungen an, und man möchte vielleicht noch nie so sehr wie diesmal bedauern, daß die Bühne ein Gebilde ver-

schlingen mußte, das seiner ganzen Anlage nach bestimmt gewesen wäre, von einem Gottfried Keller auf ein paar köstlichen Seiten geschrieben zu werden.

Berliner Börsenzeitung

Von dem durchgefallenen Werke schweigt man besser; das Symptom ist interessanter, die Tatsache, daß so etwas an der ersten Bühne Berlins gegeben werden darf, daß große Künstler sich mit diesen Plattitüden abquälen müssen.

Post

Eine halt- und rückgratlose Gleichgültigkeit, eine Bagatelle, die darum so auf die Nerven geht, weil sie über fünf lange Akte gestreckt wird, die überdies darum verstimmt, weil sie von der verheißenen Schlichtheit und Fröhlichkeit nichts bringt.

Berliner Tageblatt

Von sämtlichen Dramen Hauptmanns ist keines bedeutungsloser für seinen Werdegang als dieses. Ein Sommernachtstraum sollte die Komödie werden — ein Polterabendspaß ohne viel Kurzweil, ohne viel Übermut ist sie geworden. Es wäre ein trüber Ausblick, wenn dieses breitspurige Lustspiel ohne Humor, ohne Schlagkraft, ohne Sprachreiz wirklich das gegenwärtige Niveau der Hauptmannschen Kunst bedeutete.

Tägliche Rundschau

Man spürt ein allgemeines Wollen — was indessen wirklich da ist, entbehrt ganz das Dufts. Es ist nichts als nüchternste Realität, die gerade deshalb, weil sie die Realität verachtet, zur Banalität wird, die ob ihrer völligen Inhaltlosigkeit, wegen ihres gänzlichen Mangels an Reiz, Witz oder Beobachtung in ungewöhnlichem Maße flach und fade erscheint.

Vossische Zeitung

Dieses Lustspiel ist von einem müden Mann geschrieben, dem die Wachheit der Selbstkritik so gründlich verloren ging, daß seinem Talent eine Brache von mehreren Jahren aufs innigste zu wünschen wäre. Hauptmann hat sich mit diesem harmlosen Lustspiel nicht absichtlich klein gemacht, um dem Publikum ohne Beschwerung seiner Seele zu gefallen; der moralische Charakter des Schriftstellers ist sozusagen intakt geblieben, wohl aber ist er selbst klein geworden, wie zu einem Greise zusammengeschrumpft, der an salzlos geschwätzigen Scherzen breites Behagen findet.

Deutsche Uraufführungen

4. 2. Alexander Wendenburg: Früchte der Tugend, Schauspiel. Magdeburg, Stadttheater.

Julius Berstl: Der lockende Dämon, Dramatische Ballade. Bielefeld, Stadttheater.

5. 2. Bodo Wildberg: Orientalische Nacht, Lustspiel. Leipzig, Battenbergtheater.

6. 2. Annie Neumann-Hofer: Die Moutresore, Schauspiel; Wozu der Lärm? Schwank. Berlin, Im Lortzingtheater.

Hugo Püttmann: Möschekopp, Lokalposse. Düsseldorf, Stadttheater.

9. 2. Armin Brunner: Das Frühlingsfest, Lustspiel. Wien, Raimund-theater.

Max Stürmer: Christian Hellmann, Beamtenstück. Wien, Bürgertheater.



Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Über Herbert Eulenberg / von Eduard Goldbeck

Die Fähigkeit, in einem einzigen Gefühl aufzugehen, macht den Dichter. Und mit dieser Fähigkeit ist Herbert Eulenberg begnadet; sie ward ihm in einem solchen Grade, daß er eines Tages vor ihr erschrak. Eines Tages, als er liebte, hat er sich bebend gestanden, daß das Gefühl, von dem er selig litt, jede Hemmung aufhob, jede Schranke niederriß. „Das Gesetz tut Einspruch." „Was ist mir das Gesetz?" „Die Sitte gestattet es nicht?" „Ich bin die Sitte." „Die Vernunft mißbilligt es?" „Auch die Vernunft ist Menschenwerk." „Die Natur selbst widerspricht?" „Auch ich bin Natur, und was Ihr als Naturgesetz ausgebt, ist Eure eigene Satzung." So steigert sich das elementare Gefühl bis zu einem titanischen Ansturm gegen jedes Verbot. Dieser Liebe ist nichts heilig.

Von einem solchen allmächtigen Gefühl war dieser junge Dichter einmal dämonisch besessen, und er mußte es darstellen, denn auch wir nüchternen Alltagsmenschen können wohl begreifen, daß, wer so fühlt, Verbrechen begehen oder Dramen dichten muß. Eulenberg durfte den Weg der literarischen Selbstbefreiung wählen, und er schrieb das Drama „Anna Walewska", das Drama, in dem ein Vater seine Tochter mit den Sinnen liebt. Ich möchte den Dichter gegen den Vorwurf verteidigen, der gewiß schon vielen Lesern auf der Zunge schwebt: nur die Jugend des Autors könne die Wahl des Stoffes entschuldigen. Oder gar: er habe nur um der Sensation willen danach gegriffen. Ich glaube, die Wahl des Stoffes war sehr natürlich. Der Dichter hat einmal, als inmitten der Stürme der Leidenschaft die Windstille der Erschöpfung eintrat, verwundert auf die Übermacht der „Liebe", dieser sonderbarsten Form der Selbstsucht, gestarrt, und die Lockung ist in ihm aufgeblitzt, sie im Kampf gegen die herrschenden Mächte darzustellen. Nun, den Kampf gegen Gesetz, Sitte, Vernunft, den ficht die Liebe täglich aus. Die Liebe im Kampf gegen die „Natur" erst kann die verheerende Gewalt dieses Triebes überzeugend, bezwingend zeigen. Und — hier hat nun der Verstand eingesetzt — an welchem Verhältnis von Mensch zu Mensch läßt sie sich darstellen? Nur an dem, das Vater und Tochter ver-

bindet, wenn der Vater „die Tochter mehr mit den Sinnen als mit der Seele liebt". Und als der Dichter, nüchtern nachprüfend, den Stoff betrachtete, durfte er sich sagen, daß er der höchsten Anforderung entspreche, weil hier ein ungeheurer Wille an dem Gesetz zerbricht, das — wie es scheint — von der Natur selbst in unsre Brust gesenkt ist.

Wie nun der Dichter versucht hat, den Menschen, der Eigner und Werkzeug dieses Willens ist, zu determinieren, damit wir uns nicht in tiefem Ekel von ihm wenden, das beweist einen reifen Kunstverstand. Walewski ist Graf und war Offizier: er ist gewöhnt zu befehlen und den fremden Willen zu unterjochen; er ist Pole: die Anarchie liegt ihm im Blut; er ist früh verwitwet, und seine Sinne haben lange gedarbt. Achtzehn Jahre hat er einsam mit der heranwachsenden Tochter Anna gehaust. Sie war sein Ein und Alles, und nun führt er die schöne Gräfin Dembrowska heim. Hat hier ein innerer Widerspruch sich eingenistet? Vielleicht doch nicht. Vielleicht wirbt der Alternde nur, weil schon eine Ahnung in ihm zittert, und weil er seine Gier betrügen will. Aber noch können wir dies nicht einmal vermuten. Wir sehen nur einen starken und stolzen Mann, der sich ein schönes Weib gewinnt. Es rührt uns tief, wie er schmeichelt und bettelt und droht, als die junge Gattin, der Landessitte gemäß, die Tochter auf ein Jahr einem Kloster zuführen will. Noch gewahren wir nur, wie warm, wie innig seine Liebe ist, indessen bald zuckt ein Blitz. Mit wenigen knappen Worten zeigt uns der Dichter die perverse Natur dieser Liebe. Vater und Tochter sprechen von einem Kinderstreich der kleinen Anna, für den die alte Muhme sie gezüchtigt hat. Wladimir: Ja, ich glaube, sie schlug Dich auch! Ich meine, ich hörte Dich noch wimmern. — Anna: Pfui, das ist garstig, mich vor der Mutter so zu hänseln. — Wladimir: Ja, Du schriest wie ein Kätzchen, das man quält, und die Angst machte Deine großen Augen schöner. — Anna (wirft eine Rose nach ihm): O, willst Du schweigen davon! Sonst räch ich mit Blumen mich. — Wladimir: Ha, ha. Es sah schnurrig aus, wie Du unter der Rute zappeltest. — Anna (wirft nach und nach alle Blüten auf ihn): Ich will Deine Worte mit Blüten ersticken. — Wladimir: Mich kitzelt das Lachen noch, wenn ich daran denke. — Wir horchen erstaunt auf. Im Munde eines Vaters klingt solche Sprache empörend. Wir fühlen: In dieser Liebe ist ein gräßliches, schändendes Element. Und es überkommt uns eine Bangigkeit für das arme Kind. Ach, sie wird auch später alle ihre Blüten auf ihn werfen, aber sie wird die Worte, die sie umzüngeln, nicht ersticken können.

Doch die Art seines Gefühls muß noch verdeutlicht werden. Und wie das geschieht, ist in seiner Einfachheit genial. Anna läßt ihren Vater auf der Jagd ein wenig warten. Das ist nichts, nicht wahr? Ein paar Scheltworte, und der grimmigste Grognard wird sich beruhigen. Nun muß man hören, wie Walewski sich in sinnloser Übertreibung selbst zerfleischt, wie er sich die Krallen des Mißtrauens in die Brust schlägt. Er spricht zu einem alten Pächter von dem Undank eines Dritten, den er nicht nennen will, und

malt mit den rauhen Tönen der tiefsten seelischen Qual seine Verzweiflung, seine Vereinsamung während des Wartens. Jeder weiß jetzt: das spricht ein Liebender. Ein Durchschnittsautor hätte den Grafen gegen die Tochter toben und wüten lassen. Eulenberg zeigt uns den Adel seiner Natur: kein Vorwurf fällt gegen das Mädchen. Und die Kindlichkeit seines wilden Herzens: er sucht bei dem schlichten Bauern Trost. Wir bemitleiden ihn und sind ganz für ihn gewonnen.

Vom dritten Akt ab sinkt die Kraft und wir hören zuviel Worte, Worte, die allzusehr wie Nietzsche-Zitate klingen. Der Dichter hat sich zu kühn vermessen, aber er hat eine Kraft bewiesen, die wir in der ganzen dramatischen Literatur unsrer Tage vergeblich suchen. Ob jeder Pinselstrich gelungen ist, ist mir gleichgültig; ich betrachte das Drama auf Hebbels Geheiß als eine Totalität. Das Wort: Das Drama sei eine lockende Arabeske um eine Chiffre von Geisterhand — es scheint für „Anna Walewska" gesprochen worden zu sein.

„Unstreitig ist die Sprache das allerwichtigste Element, wie der Poesie überhaupt, so speziell auch des Dramas, und die Kritik tut schon darum wohl, bei ihr zu beginnen, weil sie, wenn sie hier nicht befriedigt wird, gar nicht weiter zu gehen braucht." In Eulenbergs Sprache erblicke ich einen der Gründe dafür, daß er erst in diesem Winter auf einer großen Bühne zum Worte gekommen ist. Die Anforderungen, die seine Sprache an den Schauspieler stellt, sind enorm. Von Drama zu Drama ist sie kondensierter geworden. Ich behaupte kühnlich, doch nicht tollkühn, daß seit Shakespeare noch niemals ein Dichter so viel Gedanken, so viel Bilder und so viel Sentiments in seine Werke gestopft hat, wie Eulenburg. Leider kann ich das häßliche Wort „gestopft" nicht vermeiden; bei aller Bewunderung für so viel Kraft und so viel Schönheit mußte ich mir, als ich „Leidenschaft" — dreimal in wenigen Tagen — las, genoß und durchpflügte, doch immer wieder sagen: Welche kolossale Arbeit ist hier eingepreßt! Daß diese Metierbewunderung den Eindruck trübt, ist leider sicher. „Die Kunst darf nie nach Schweiß riechen," sagt Eulenberg in seinem Drama „Künstler und Katilinarier." Er hat recht, auch gegen sich selbst: weniger wäre bisweilen mehr. Hier ragt Gipfel bei Gipfel. Vielleicht ist Eulenberg zu reich — dann möge er mit seinen Schätzen geizen. „Wirtschaft, Horatio!" Und noch ein Einwand läßt sich erheben: alle sprechen diese safttriefende Sprache, auch die Diener sind tiefgründig und gedankenschwer, und so leidet die Individualisierung. Und weiter: die Überfülle der Diktion lastet auf dem dramatischen Tempo. Doch betrachten wir Einzelheiten! Sie allein belehren.

Ein Diener sagt: „Der Graf ist gut im Kern und Charakter, wie wir Vollblütigen alle." Wir wenden ein, daß ein Diener wohl seine Empirie verallgemeinern mag, schwerlich aber sich selbst in den Kreis einer generalisierenden psycho-physischen Betrachtung einbezieht. Die Reflexion über sich selbst ist ein lästiges Privileg höhergebildeter Menschen. „Der Graf ist

gut, wie alle Vollblütigen," das wäre nicht so geistreich, aber glaubhafter gewesen. Dagegen ein andres. Graf Solski sagt: „Und unsre Vesperschmäuse zu Vieren beim Kerzenlicht, wenn am Getäfel die Schatten uns nachäffen. . ." Ist das nicht wundervoll? In zwei Zeilen ein Bild: die öde, viel zu hohe Halle des alten Grafenschlosses, die Vier am Tisch, der mitten drin steht wie vereinsamt, auf den Gesichtern der ungewisse Schein der Kerzen und an der Wand des Grafen Walewski Riesenschatten mit dem grotesken Spiel seiner heftigen Geberden. Ein gespenstischer Zauber umwittert uns. Ängstlich wird ein triviales Wort vermieden. „Gut, daß der Aberglaube in uns keine Heimat hat." Warum nicht: Gut, daß wir nicht abergläubisch sind? Oder: „Jetzt, wo die Uhr am lärmsüchtigsten wird." Warum nicht: Jetzt, wo es zwölf schlägt? Herausgerissen, scheints manieriert, und wir möchten den Dichter ob dieser Unnatur tadeln. Im ganzen betrachtet, ergibt es eine wundervolle Stileinheit, die der Stimmung zustatten kommt. Und welche herrlichen, breit dahinströmenden Rhythmen! „Wie manchen Abend saß ich hier, als ich noch Witwer war, bis tief in die Nacht am Fensterrand und schaute hinauf zu dem samtschwarzen fernen Firmament, auf dem sprühend die Sternschnuppen goldne Zeilen zogen, und fröstelte vor Ergriffenheit und Sehnsucht nach einem Glück, das die hungernden Wünsche stillt und das wir vielleicht nie erhaschen können, wie die Sterne dort oben." — „Und wenn dann die Schwermut meine Gedanken wiegte oder die Gier nach Liebe und Wollust mich rüttelte wie ein Fieberfrost, dann griff ich zu den Pistolen an der Wand und schoß nach Fledermäusen in die Nacht, bis Blut und Brunst sich gekühlt, und freute mich, wenn ein schwarzer Schatten pfeifend zur Erde fiel." Wie ist das erlebt! Bisweilen zweifeln wir zuerst, um uns dann doch gefangen zu geben. „Merktest Du nicht, daß die Gier sich in seine wilden Zärtlichkeiten mischte, wie ein trunkener Schrei in ein Hirtenlied?" Zunächst finden wir das Bild prachtvoll, dann stört uns das Wort „wild", das ihm widerspricht. Wenn wirs aber recht bedenken, so freuen wir uns doch, daß nicht eine nachträgliche Verstandesoperation es beseitigt hat; denn der dramatische Stil, der leben und ringen soll, erfordert eine gewisse Unvollkommenheit, die wir in der reflektierenden Berichterstattung mit Fug tadeln würden.

Welcher Schauspieler aber soll heute diese Sprache sprechen, der das Unentbehrlichste fehlt, die Trivialität? Welches Publikum soll elastisch genug sein, ihr zu folgen? Hier funkeln uns ja nicht Brillanten entgegen, hier hängt, tiefblau oder purpurn in dichtem Grün, Traube bei Traube. Nun möchten wir uns an Duft und Farbe erfreuen und die Beeren auf der Zunge schmelzen lassen, aber Spalier an Spalier zieht im Fluge vorüber, und wir werden traurig, wie immer, wenn wir unsre Ohnmacht fühlen.

Soll diese Kritik Herbert Eulenberg ermahnen, sich zu „bessern"? Beileibe nicht. Buffons zu oft zitiertes Wort behält recht: Der Stil ist der Mensch. Donnerwetter, welch ein Mensch! Ein Eigener, ein Einziger.

Ein Dichter und ein Dramatiker. Und so erklärt es sich, daß er solange pochen mußte, ehe ihm aufgetan wurde. Alle Theatraliker stemmten sich von innen gegen die Pforte. Wer so spricht, mit so herber, tieffurchender Kraft, mit einer Sprache, auf die sich das Wort anwenden läßt: oculos habet profundissimos — der ist ein Revolutionär, gegen den die Besitzenden ihre edelsten Güter verteidigen müssen.

Lessing / von Julius Bab

(Zum Todestag)

Die Blütenbanner weißer Frühlingsbäume
haben dir nicht gerauscht.
Es raffte dich
kein Gott mit Feuerarmen zu sich auf.
Und große Wellen tönender Musik
trieben dir nicht den zielgewissen Kahn.

Du saßt im ringsgemauerten Gemach,
und in den grauen Steinblock deiner Tage
schlugst messend du des Geistes kalten Stahl
mit gleichem Schlag. — —
Doch während du ein Menschenangesicht
mit immer reinern, immer tiefern Zügen
aus stummer Masse still entfaltetest,
umsprühten deiner Schläge Funken dich
und sammelten ein Licht zu deinen Haupten.
Hellkreisend wob am Ende eine Glut
aus deiner Arbeit sich wie göttlich Feuer
um deine hartgeformte Menschenstirn.
Da barst der Kerker deines Arbeitsraumes
in seiner Wärme — und ein Fenster ward —
und Gottes Sonne stieg dir ins Gemach.

Zwar war der Frühling längst vorbeigerauscht,
zwar war nun Winter, und die weiße Kühle
des Schneefelds atmend kam das laue Gold
der Sonne zu dir — doch es floß ein Klang
her aus der großen Reinheit seiner Weite,
ein Klang, der doch mit seiner klaren Kraft
dein Arbeitshaus, dein Werk und dich umhüllte,
und doch mit Wellen tönender Musik
den Kahn dir zielgewiß hinüber lenkte —
ins Un—gemessene.

Journalisten im Drama / von Willi Handl

Gute Freunde, die in der Literatur etwas sind, haben mir öfter gesagt: „Wir zwei, du und ich, werden doch einmal miteinander das große Journalistenstück schreiben." Nein, meine Freunde, das werden wir nicht, und aus guten Gründen! Daß ich vermutlich überhaupt kein rechtes Drama fertig bringe, ist noch der geringste; denn wen hat das je davon abgehalten, Theaterstücke zu machen? Bedenklicher ist schon der Einwurf, daß es nicht gar vornehm sein kann, seinen eigenen Beruf satirisch zu begeifern, die Wut persönlicher Enttäuschungen in einer öffentlichen Denunziation zu entladen. Und anders als satirisch, voll bittern Gelächters kann ich mir ein modernes Journalistenstück denn doch nicht vorstellen. Denn es gibt heute weder einen idyllischen Journalismus, wie ihn Freytag so gemütlich hingepinselt hat, noch einen heroisch-tragischen, wie er zu Zeiten bürgerlicher Gährung und reaktionärer Gewalt bestanden haben mag. Der Journalismus von heute ist ohne persönlichen Zug. So viel er auch von menschlichem Wesen, von Meinungen, Ideen, Künsten einzelner in sich schlingen mag, sein Charakter nimmt davon die Prägung nicht an. Er amalgamiert alles das miteinander, verwalzt es gleichmütig und bringt es als Ware unter Waren auf den Markt. Sein ganzer Betrieb ist Großindustrie, seine wichtigste Arbeit Bureauschreiberei. Individuelle Formen des Lebens, des seelischen, geistigen oder gesellschaftlichen Lebens, schafft er nicht und duldet er nicht. Bemerkenswerte oder nur kennzeichnende Schicksale können auf diesem Boden nicht mehr gedeihen. Der Journalismus von heute ist absolut undramatisch. Und das ist, meine Freunde, mein dritter und stärkster Grund gegen das moderne Journalistenstück.

Ein Grund also, der mich vermuten läßt, daß es überhaupt nicht gelingen kann, das abnorme Verhältnis zwischen Menschen und Tatsachen, in dem der heutige Journalismus lebt, in ordentliche dramatische Bewegung zu bringen. Dieses Verhältnis ist eine dauernde angespannte Interesselosigkeit, eine unaufhörliche Hast ohne Ziel. Dieser Journalismus leistet eine Arbeit, die ihren schönsten Erfolg darin suchen muß, heute zu zerstören, was sie gestern geschaffen hat, morgen als unwichtig und überholt zu verdrängen, was sie heute als wichtig, erstaunlich, großartig vorgezeigt hat. Ein täglich wechselndes Variété von Nachrichten, Meinungen Scherzen und Anekdoten. Das ist die große Zeitung unsrer Tage. Ein ungeheurer Organismus, der eigentlich keinen andern Zweck auf der Welt hat, als sich selbst; denn er dient wohl der Neugierde großer, wenig gebildeter Massen, aber um diese Neugierde immer wieder zu befriedigen, muß er sie immer wieder erst hervorrufen und anreizen. Also schafft er sich erst die Bedingung seines Lebens und spielt sie dann als ein Recht zu leben aus. Es ist eine bewundernswert gewaltige Industrie, die aber zum größten Teil eigentlich nur für sich selbst und von sich selbst lebt, auf dem Umweg über Millionen gieriger und doch bedürfnisloser Scheinkonsumenten; geistig-ökonomische In-

zucht. Wer seinen Kopf und seine Schreibfinger an diese Industrie vermietet hat, wer dieses riesige Räderwerk, das im Innern eintönig surrt und nach außen lärmend knattert, im ewig gleichen Kreislauf treiben hilft, wer Journalist geworden ist, der muß vor allem lernen, seinen Blick für die Dinge in zwei streng gesonderte Strahlen zu brechen. Der eine Strahl ist der persönliche; er kommt aus der Seele des Menschen; er belichtet den Gegenstand, auf den er fällt, mit der Helligkeit und dem Farbenton seiner individuellen Herkunft; er ist privateste Privatsache und geht niemand etwas an. Der andre ist der Strahl des journalistischen Blickes; er kommt aus dem Gewissen des Zeitungsschreibers; sein Licht leuchtet der öffentlichen Neugierde, sieht und übersieht, färbt und entfärbt für sie. Beruf und Persönlichkeit gehen also ganz gesonderte Wege; denn der Beruf verlangt zunächst und auf das entschiedenste, daß einer immer der Menge dienstbar, auf den durchschnittlichen Geschmack vieler Tausende eingerichtet, also ganz unpersönlich sei. Wenn der Journalist sagt: „Das ist interessant," so denkt er nicht: „Es wird mich ergreifen und vertiefen, belehren oder weiterführen," sondern er meint: „Da werden die Leute aufschauen, da werden sie zu reden haben, bis morgen oder übermorgen." Immer die Leute, niemals er selbst. Immer bis morgen oder übermorgen, niemals weiter, niemals zu einem Ziel, das erwünscht, erwartet, als inneres Erlebnis vorgeschaut werden kann. Es ist ein Beruf, der ohne inneres Erlebnis, aber immer aufgeregt, immer mit Lärm, über tausende von Tatsachen nirgendshin wegläuft. Mehr als jeder andre weist er persönliche Lust und Liebe, persönlichen Haß und Schmerz weit aus seinem Getriebe fort. Der Arzt mag mit geheiligter Hingabe seiner Gattin helfen, der Advokat ergriffen seinem Freund beistehen, der Kaufmann vergnügt mit seinem Bruder handeln, der Schuster und Schneider mit Feuereifer für oder gegen eine neue Form der Bekleidung aufstehen. Fängt aber der Zeitungsmensch erst an, eine Person oder eine Sache, die sein Innerstes angeht, journalistisch zu behandeln, so hat er sie damit schon zum Fall unter unzähligen andern Fällen gemacht, für die Neugierde aller hergerichtet, vor Millionen fremde, weitaufgerissene Augen geschleppt. Nichts davon bleibt bei ihm, alles geht hinaus ins Planlose, Nutzlose. Das eigene Erlebnis erlischt, sowie nur die Feder angesetzt wird.

Darum, meine ich, kann dieser Beruf der zweiteiligen Menschen, die notgedrungen ganz außerhalb ihrer Arbeit leben, kämpfen und sich entwickeln, auf keine Weise zum Drama geformt werden. Was der Journalist erlebt, erleidet, verschuldet, das trifft nur seine menschliche, vom Beruf losgetrennte Hälfte; durch die andre aber, die der Zeitung gehört, rinnen Tugend und Glück, Schmerz und Schuld spurlos hindurch. Es gibt keinen journalistischen Sieg; es gibt keine journalistische Verzweiflung; es gibt kein journalistisches Drama. Und darum, weil dieser Arbeit die Kraft fehlt, Menschen zu prägen, gibt es auch keinen spezifisch journalistischen Charakter — so wie es etwa, in typenhaft weiten Umrissen, einen advokatorischen, einen künstlerischen, einen professoralen Charakter gibt. Im Journalismus haben alle Charaktere

Platz, hohe und niedrige, ganze und zerstückelte, helle und düstere; und alle finden sich darin, unverbunden, unbekämpft, unberührt von ihrem Beruf. Selbst die sogenannten leidenschaftlichen Journalisten, die ja — zum Glück — häufig genug vorkommen, haben nicht den psychischen Umriß eines einheitlich bestimmbaren Charakterbildes. Denn ihre Leidenschaft sitzt ihnen ausschließlich im Kopf; Herz und Seele haben nichts mit ihr zu tun und nehmen nichts von ihr an. Es ist die Leidenschaft der geistigen Aufregung ohne Ergriffenheit; der emsigen Beschäftigung, die nicht gefangen nimmt, der fortgesetzten, flinken, geschickten, virtuosen Bewegung in einem gleichgültigen und nachgiebigen Medium. Es ist die glänzende Qualifikation emanzipierter Juden zum Journalismus. Es ist wiederum eine ganz undramatische, mit keinerlei erdenkbarem Schicksal verbundene Leidenschaft.

Nur das wildwuchernde Gerank satirischer Scherze findet in diesem Boden Saft und Nahrung. Man kann sich darüber lustig machen; kann den witzigen Kontrast aufzeigen zwischen dem Mann von Gefühl und seinem gefühllosen Geschäft, zwischen dem großen, weittragenden Ereignis und der kleinen, kurzlebigen Arbeit, es für den Alltagsgenuß von jedermann zu präparieren, zwischen der Entwicklung, Weite, Feinheit einer Intelligenz und der Stetigkeit und lauten Kleinkrämerei, womit die Hände das Brot verdienen. Ein Kontrast, der nicht aus diesem Beruf allein, aber aus ihm vielleicht am schärfsten, am sichtbarsten, zweifellos am mannigfaltigsten herausspringt. Man hat reiche Auswahl; und ein Fall ist, wie der andre, ein tüchtiges Beispiel. Und jeder wird, an sich betrachtet, zu klein; erst zu hunderten und tausenden machen sie den ungeheuren Gegensatz zwischen gelebterund gedruckter Wirklichkeit begreiflich. Auch daran muß das Journalistenstück von heute schon stecken bleiben. Es kann, wenigstens den Kräften, die sich bisher daran gewagt haben, unmöglich gelingen, einen einzelnen Fall, und sei er noch so stark, zur typischen Bezeichnung für die ganze erscheinungsreiche journalistische Atmosphäre mit ihren Gegensätzen, ihrer Heftigkeit, ihrer hitzigen Kälte und dem eigentümlichen Tempo ihrer Bewegung auszugestalten. So kommt es, daß die Autoren, die mit Journalistenstücken auf das Theater gehen, auch in der Satire zu lügenhaften Verstärkungen greifen, weil sie die Perspektive der einfachen Wahrheit nicht finden können. Sie machen die Menschen schlecht, was sie absolut nicht sein müssen und meistens auch nicht sind, sie erfinden eine rohe, faustdicke Korruption, die in Wirklichkeit nicht zwei Tage lang bestehen könnte, ein brutales, heimtückisches Machthabertum, das schon an seiner eigenen Unmöglichkeit zugrunde gehen müßte: heimliche Weltbeherrscher, die sich in den kleinsten Unsinn mischen, in der dümmsten Geschichte ihre weithinreichende Macht spielen lassen und jede widerspenstige Fliege mit intriganten Kanonenschüssen vernichten wollen. Das ist natürlich alles Bombast und dumme Übertreibung; es hat auch herzlich wenig mit der Zeitungsindustrie, ihrem Wesen und ihren großen Wirkungen zu tun. Denn Macht ist allenthalben, wo zahllose Kräfte einem Wink gehorchen; und wo Macht ist, da ist auch Verlockung zum Mißbrauch. Aber

es hört sich unsäglich albern an, wenn der Mißbrauch allein als die wahre Seele und Natur einer Macht denunziert wird. Nun zu den Wirkungen. „Verdummung der Masse" heißt die Parole des ersten, erbittertsten Steinwurfs. Ja, es ist wahr, die Masse ist dumm, und durch diese Art von Zeitungen wird sie nicht intelligenter. Aber ich sehe nicht ein, warum der Autor, der ja ein Künstler sein will, sich jetzt plötzlich wehklagend an die Seite der dummen Masse stellt, ihre Sache auszufechten vorgibt und wütend auf den Sack schlägt, in dem der zufriedene Esel seine tägliche geistige Nahrung nach Hause schleppt. Den Esel müßte er treffen. Die Masse müßte er höhnen, wenn ihm sein Zorn einmal vorschreibt, in dieses Verhältnis von Publikum und Zeitungslektüre dreinzuhauen. Denn die Masse ist es, die die Zeitung verlangt, verschlingt und täglich neu erschafft. Freilich, der größte Kunstgriff der journalistischen Industrie ist es, den Appetit der Unzähligen täglich aufs neue zu reizen. Aber daß sie sich reizen lassen, daß ihnen diese Reizung zur unentbehrlichen Gewohnheit geworden ist, das ist eben ihre Schuld. Auf sie komme die Satire! Aber diese Satire, die das Publikum anklagt und die gesinnungslose Zeitung sachgemäß als Effekt, nicht als Ursache der öffentlichen Dummheit herzeigt, hat Ibsen in seinem „Volksfeind" mit ein paar Strichen erschöpfend gegeben. Die brauchen wir also nicht mehr.

Die Hilflosigkeit der Autoren, die Journalistenstücke schreiben, zeigt sich am rührendsten darin, daß es fast immer eine zärtlich weiche, unbefangen helle Künstlerseele ist, die in diesen Dramen von der schwarzgemalten Brutalität des Journalismus zusammengedrückt wird. Die Figur eines Künstlers psychologisch wahr und dramatisch lebendig zu gestalten, ist bekanntlich eines der schwierigsten Probleme für einen Dichter. Und wenn dann so ein mißlungener Jammermensch fortwährend wehleidig schreit, er sei so ungeheuer begabt und so zart von Seele, es geschehe ihm so schreckliches Unrecht durch die Zeitung, so kann seinen Schmerz niemand verstehen und mitfühlen, weil niemand an ihn glauben kann. Das Beispiel zerfällt in nichts, weil es zu hoch über den allgemeinen Horizont hingestellt und zu wesenlos für den menschlichen Blick geformt worden ist. Außerdem: Für Künstler sind die Zeitungen nicht da; und geht ein Künstler unbeachtet und gequält zugrunde, so trifft der Vorwurf die Zeitungen nicht mehr, als die Regierenden, die Reichen, die Bürger und alles andere Volk. Aus diesem Winkel ist kein Beweis zu holen, der genügend stark an Ausdruck wäre. Wohl aber kommt die Erbitterung der kleinen und der größern Talente da heraus, die sich nicht rasch genug bemerkt und nicht großartig genug ausgerufen sehen. Und daher dann der gleichmäßig wiederkehrende Künstlerstoff und seine gallig satirische Untermalung.

Drei Stücke dieser Art kenne ich aus den letzten Jahren. Das eine war „Helden der Feder", das kläglich dumme und durchsichtige Machewerk eines wiener Antisemiten. Das zweite war Otto Ernsts unsachliche und ungerechte „Gerechtigkeit". Und das dritte ist „Familienväter" von Dietrich

Eckart, die letzte Vorstellung unsrer schönen Freien Volksbühne. (Ein viertes, des Kollegen Armin Brunner lustiges „Frühlingsfest", das jetzt am Raimund-Theater Erfolg hatte, gehört nicht hierher; es ist ein Milieuschwank, der nur komisches Detail, keine kritische Betrachtung gibt.) In Eckarts Komödie nun lebt ein gesundes, frisches, blutwarmes Leben überall dort, wo die Menschen mit starken Strichen auf den Untergrund ihres Metiers hingezeichnet sind. Es ist mir für alles, was ich bisher von der Unmöglichkeit des Journalistenstücks gesagt habe, beweisend: So lange diese Journalisten in ihrer unruhigen Ruhe erscheinen, nur geschildert werden, wie sie in der täglichen Arbeit ihres Berufs kühl erregt herumhandwerken, bleiben sie wahr und echt, stehen plastisch greifbar da. Wie sie aber in die Handlung gezogen werden, agieren, leiden, ein persönliches Schicksal haben, fallen sie aus dem Milieu, verlieren ihren spezifischen Charakter, wenn sie nicht gar jeden menschlichen Zug verlieren. Daß Eckart trotz der subjektiven Wut, die ihn so vieles falsch sehen läßt, eine starke, aufrechte, an Einfällen reiche dramatische Begabung zugesprochen werden muß, bekräftigt meine Behauptungen nur, und die stürmische Aufnahme, die dem Stück und seiner bis aufs kleinste ausgezeichneten Darstellung bereitet worden ist, kann natürlich kein Beweis dagegen sein.

Indessen: Kritik, so lautet meine Überzeugung, ist nur die möglichst objektive Darstellung persönlicher Irrtümer. Mag sein, daß ich mich über die künstlerischen Aussichten des Journalistenstückes täusche. Mag sein, daß einer kommt, stark und sachlich genug, daß er das innere und das äußere Leben eines Journalisten wahr und kennzeichnend und doch echt dramatisch zur Bühnendichtung formt. Mag sein. Ich aber glaube nicht an die Möglichkeit. Und darum, liebe Freunde — seid nicht böse — aber wir werden es lieber doch nicht miteinander machen!

Hjalmar Bergström / von Georg Brandes

Vor kurzem wurde am Neuen Theater in Berlin ein dänisches Lustspiel „Lynggaard & Co." gespielt, anscheinend mit Erfolg. Denn trotz einer nach dem Urteil eines sachkundigen Zuschauers wie Sven Lange gänzlich mißweisenden Aufführung wurden dem in Paris sich aufhaltenden Autor von der Theaterdirektion zuerst die Worte grand succès telegraphiert. Dann folgten die Kritiken der Presse: mit Ausnahme einer sehr anerkennenden Rezension im Lokalanzeiger ein Strom von Schimpf und leidenschaftlichem Hohn. („Die Schaubühne" hat meines Wissens die Aufführung gar nicht erwähnt.) Sogleich wurde „Lynggaard & Co." von der Affiche genommen. Die Direktion hat augenscheinlich geglaubt, der Presse diese Einräumung machen zu müssen.

Der Verfasser hatte die Direktion sehr eindringlich ersucht, den Proben beiwohnen zu dürfen, um möglicherweise nützlich zu sein. Man sollte nicht glauben, daß eine so natürliche Bitte nicht Gehör fände. Er erhielt

jedoch einen so bestimmten Abschlag, daß er gar nicht die Reise nach Berlin unternahm. Die Folge ist eine schlechte und mißverstehende Instruktion gewesen.

Weder der Verfasser noch das Stück hat irgend etwas an sich, das Erbitterung und Hohn herausfordern könnte. Er ist kein Faiseur, kein Effektenjäger und nicht trivial, ein ehrenhafter und ehrlich strebender Künstler. Sein Lustspiel, das, leicht und heiter angelegt, dennoch ernst gemeint ist und einige gut und scharf beobachtete Gestalten enthält, hat in Dänemark einen ganz ungewöhnlichen Erfolg gehabt; es ist in dem doch nur mittelgroßen Kopenhagen wohl fast hundert Mal nach einander aufgeführt worden.

Obwohl der Unterschied des Geschmacks in Deutschland und in Skandinavien nicht unbeträchtlich ist, muß es doch höchst überraschend vorkommen, daß, was in Kopenhagen stürmischen Beifall auf der Bühne erreicht, in Berlin gleichzeitig, wenn richtig gespielt, so ganz verächtlich erscheinen könne.

Ich glaube, daß neuen fremden Namen gegenüber die berliner Kritik zu unmäßiger Strenge geneigt ist.

Am 20. November 1880 war ich im Residenztheater bei der Premiere eines nordischen Schauspiels anwesend. Nicht der Name des Verfassers, sondern derjenige der Frau Niemann-Raabe, der Hauptdarstellerin des Abends, hatte das Haus gefüllt. Sie hatte das Stück nach nur drei Proben spielen wollen; auf die eindringliche Bitte des Übersetzers ließ sie sich bewegen, vier abzuhalten. Man begreift, daß das Ensemble zu wünschen ließ.

Der Anfang wurde mit ungemischtem Vergnügen gesehen, bis ein Schauspieler erschien, der seine Rolle melodramatisch auffaßte. Von dem Augenblick zeigten die Zuschauer steigende Unruhe, Unzufriedenheit, Mißbilligung. Gegen den Schluß lachte und höhnte man; es war mehrmals schwierig, die Repliken vor Gelächter und spöttischen Zurufen zu hören. Der Vorhang fiel unter schwachem Applaus und heftigem Zischen.

Am folgenden Tag äußerte die berliner Kritik sich ohne jegliche Schonung über das Stück.

Dessen Name war „Nora“ und dessen Autor Henrik Ibsen.

Konnte es dem reifen Genie in Berlin so ergehen, wie viel leichter einem jungen Talent, besonders heutzutage, wo man fremden Schauspielen gegenüber sich recht abwehrend und ungünstig verhält.

Meiner Ansicht nach hat man an Hjalmar Bergström eine Art von literarischem Justizmord verübt.

Hätte die Kritik ein wenig Wohlwollen erwiesen, und hätte die Theaterdirektion nicht zuerst den Verfasser ferngehalten und sich danach von den Rezensenten erschrecken lassen, so hätte das Stück in Deutschland wie im Norden bei aller Bescheidenheit seiner Natur seine Anziehungskraft erwiesen.

Nach der Behandlung, die dem Fremden zuteil wurde, wird keine deutsche Bühne es wagen, das Stück zu spielen; ja jegliche dramatische Zukunft in Deutschland scheint dem Autor versperrt.

Ich will nur zum Schluß bemerken, daß Herr Hjalmar Bergström mich nur als Landsmann interessiert, mir persönlich aber ganz unbekannt ist.

Das chinesische Drama / von William Cohn

Ueber kaum ein Volk werden so verschiedene, so entgegengesetzte Urteile gefällt, wie über das chinesische. Die einen halten es für das erste und älteste Kulturvolk, andre sehen es ewig stagnieren; die einen meinen, es gehe seiner Auflösung entgegen — andre: Europa möge sich hüten, wenn der „chinesische Löwe" erwache. Alle diese Urteile enthalten etwas Wahres. Am prägnantesten, klarsten und umfassendsten scheint mir Kurt Breysig die Situation der Chinesen bestimmt zu haben. Die Chinesen hätten „unter allen Altertumsstaaten die höchste Leistung vollbracht, nicht nur an äußerer Ausdehnung und Bewahrung ihrer Grenzen, sondern auch im innern Aufbau". Damit ist gesagt, daß das chinesische Volk zwar im allgemeinen auf der Stufe seines Altertums stehen geblieben ist, daß es sich aber auf dieser Stufe in einzigartiger Weise ausgebildet hat. Diesen Worten fügt Breysig folgende, gerade im Zeitalter der Entwicklungslehre so wichtige Sätze hinzu: „Wir nennen heute Stillstand ein Übel, ohne doch zu wissen, ob nicht vielleicht schon nach einem oder gar schon einem halben Jahrtausend die Menschheit sich ohne die mindeste Verfalls- oder Krankheitsursache entschließt, einen einmal gewonnenen Zustand als den denkbar wünschenswertesten oder den besten unter den erreichbaren festzuhalten." Für das Verständnis der literarischen Produktion des chinesischen Volkes hat dieses schematische Bild der politischen Lage klärende Bedeutung. Strenge geistige Arbeit und feine Abschätzung sind notwendig, wenn wir uns in das Denken einer so fremdartigen Rasse einleben wollen. Wir haben es eben mit Altertumsmenschen zu tun. Man darf ihren Produktionen höchstens in derselben Weise entgegentreten, wie etwa den homerischen Gesängen. Das klingt paradox, da wir zu den homerischen Gesängen eine unmittelbare Beziehung zu haben meinen. Allein dort spricht der Indogermane, hier der Mongole. Es heißt gewaltige Rassenunterschiede zu überbrücken; sicherlich eine schwerere Arbeit, als die Brücke der Zeiten zu bauen.

Um griechische Literatur zu verstehen, brauchen wir über das Wesen der Schrift nicht unbedingt Bescheid zu wissen. Die griechische Sprache, in lateinischen Buchstaben geschrieben, verliert kaum etwas von ihrer Eigenart. Anders die chinesische Sprache und Schrift. Die beiden stehen in einem unlöslichen Verhältnis zu einander. Griechische Sprache und Schrift haben nur eine Vernunftehe geschlossen, chinesische eine Liebesehe. Niemals ist es möglich, etwa nur mit Kenntnis der Laute und des Sinnes der Laute in die Seele der chinesischen Literatur einzudringen. Jedes Schriftzeichen muß visuell erlebt werden.

Die chinesische Schrift ist eine Wortschrift. Jedem Wort entspricht, unabhängig von seiner Lautform, ein besonderes Schriftzeichen. Das Wörterbuch der Periode K'ang-hi (1662—1722) enthält vierzigtausend Schriftzeichen. Im Gegensatz zu dieser ungeheuern Menge der Charaktere steht eine nur geringe Zahl von Lauten. So kommt es, daß jeder einsilbige Laut — es

gibt nur einsilbige in der chinesischen Sprache — oft bis zu zweihundertfünfzig Schriftzeichen hat. Daraus wieder folgt, daß die chinesische Sprache, gesprochen, höchst eintönig, geschrieben aber ein differenziertes und kompliziertes Gebilde ist. Die Menge der Schriftzeichen allein würde nun diese überaus enge Verbindung von Schrift und Sprache nicht herstellen. Die chinesische Schrift hat auch ihren hieroglyphischen Charakter stark bewahrt, während die abendländischen Schriften ihn fast bis zur völligen Unkenntlichkeit verloren haben. Die einzelnen Wortzeichen sind teils Bilder, teils Symbole. Die Zeichen für Wasser und für Auge, nebeneinandergestellt, bedeuten: Tränen; die Zeichen für Sonne und Mond: Licht; die Zeichen für Weib und Besen stellen das Wort: Hausfrau dar, während der Charakter: Weib, zweimal gesetzt, Zank bedeutet. Der Asiate liest in ganz andrer Weise als der Europäer. Das Lesen ist ihm ein ungleich höherer Genuß, als das Hören, da ihm visuelle Bilder, oft von einer hohen Signifikanz, vor Augen stehen, sei es, daß das Schriftzeichen für Haus oder Berg ihm ein wirkliches Haus oder einen Berg zeigt, sei es, daß eine Kombination aus den Zeichen für Kraft und Reisfeld — Mann bedeutet. Grube, in seiner Geschichte der chinesischen Literatur, will diese Eigenart der Schrift in der Wirkung mit der vergleichen, die der Buchschmuck erstrebt, und nennt sie ästhetisch. Ich glaube aber, ihre Wirkung ist stärker und ähnelt oft der Wirkung der Musik.

Das Drama, auf das es uns hier ankommt, nimmt in der volkstümlichen Literatur der Chinesen den wichtigsten Platz ein. Der Chinese ist, wie alle Asiaten, ein eifriger Theatergänger. Die Komödie bildet für ihn das einzige Literaturprodukt, mit dem er in engere Berührung kommt. Denn es ist in einer verständlichen Sprache geschrieben, im Gegensatz zu den Werken der Historie und Philosophie, die nur verhältnismäßig wenigen Auserwählten zugänglich sind. Zwanzigtausend Schriftzeichen zu beherrschen, ist keine kleine Arbeit. Noch heute werden von den Gebildeten nur solche ausschließlich ihrem Kreise zugängliche Werke für wirklich literarisch gehalten.

Das Drama der Chinesen kam erst auf, als ihre klassische Literatur zu Ende ging und die klassische Schriftsprache schon fast einer toten Sprache glich. Es ist die Mongolenzeit im Anfang des dreizehnten Jahrhunderts, die Zeit, wo die Mongolen nach Süden bis nach Birma und Java, nach Osten bis an die Küste Japans, nach Südwesten bis an die Gestade des persischen und ägäischen Meeres, nach Westen bis Liegnitz und Preßburg zogen. Die Entstehung des Dramas hängt eng mit Kultgebräuchen zusammen. Aus mimischen Tänzen bei Opfergebräuchen differenzierte und konsolidierte es sich allmählich. Wir haben es hier mit einem ähnlichen Vorgang zu tun, wie wir ihn bei der Entstehung des griechischen Dramas beobachten können. Wann übrigens wird endlich die literarhistorische Arbeit geschrieben werden, die für die Entstehung des Dramas die indische, chinesische und japanische Literatur hinzuzieht? Die Überlieferung bezeichnet erst den Kaiser Huan-Tsung aus der Tangdynastie im achten Jahrhundert als den Vater

der Schauspielkunst. Er gründete die erste Hochschule für Schauspielkunst. Die Mitglieder wurden „Zöglinge des Birnbaumgartens" genannt, weil die Akademie in einem Birnbaumgarten stand. Noch heute heißen die Schauspieler so. Von dieser Periode des Dramas wissen wir nichts. Aus der Zeit der Sungdynastie, die den Tangkaisern folgte und die einen Höhepunkt der Malerei bezeichnet, ist nur ein Drama auf uns gekommen: Si-siang-ki, „Die Geschichte des westlichen Seitenflügels". Dieses Werk gilt den Chinesen als eine Perle ihrer Dichtung. Die sechzehn Akte der Geschichte des westlichen Seitenflügels haben einen eher opernhaften Charakter, der erst in späteren Schauspielen einem dramatischen Platz macht. Das Gesangliche wird immer mehr auf eine Person konzentriert. Diese singende Person hat man mit der Rolle verglichen, die der Chor im antiken Drama einnimmt. Ich weiß nicht, ob dieser Vergleich zutrifft. Denn die singende Person ist im chinesischen Drama die Hauptperson. Mir scheint, als wenn der Dichter die großen Leiden und Leidenschaften seiner Helden in einer durch die Musik erhöhten Sprache zum Ausdruck bringen mußte. Das gesprochene Wort genügte ihm nicht. Ein sicherlich künstlerisches Wollen. Immerhin gibt es einige ferne Berührungspunkte mit dem antiken Chor insofern, als der chinesische Sänger im Drama oft sein Unglück und seine Sorgen dem Publikum mitteilt, um dessen Mitleid zu erwecken.

Aus der spätern Mongolenzeit sind hundert der besten Stücke zu einer dramatischen Bibliothek vereinigt worden. Sie haben nur vier bis fünf Akte, oft einen Prolog. Das bekannteste ist der „Kreidekreis" des Hoei-lan-ki. An ihm kann man am besten den Inhalt, die Psychologie, die Komposition und den dichterischen Wert eines typischen chinesischen Dramas kennen lernen.

Der „Kreidekreis" spielt in bürgerlicher Sphäre, im Gegensatz zu der Unzahl der historischen Komödien. Er gibt uns ein Bild der Sitten, das eine ganze Kulturgeschichte ersetzt. Da die chinesischen Verhältnisse sich fast gar nicht verändert haben, so haben wir ein Zeitbild vor uns, das noch für den heutigen Tag gültig ist. Rein äußerlich wäre der „Kreidekreis" am besten mit modernen russischen Dramen zu vergleichen. Auch bei ihnen ist größerer Wert auf die Charakterisierung der einzelnen Menschen gelegt, als auf die großzügige Führung der ganzen Handlung. Diese Handlung ist nicht gerade arm zu nennen. Eifersucht zweier Frauen, böse Familienverhältnisse der einen, die früher eine Dirne war und einen Tunichtgut zum Bruder hat. Ermordung des Gatten. Kindesraub zwecks Erberschleichung. Falsche Verurteilung. Komplizierte Aufklärung. Salomonisches Urteil, das dem Stück seinen Namen gibt: Der Richter läßt das strittige Kind in einen Kreidekreis stellen, um zu erkennen, wem es gehört. Er befiehlt den beiden konkurrierenden Müttern, es herauszuziehen. Die eine bemüht sich nicht, um ihr Kind nicht zu verletzen. Es ist die wahre Mutter. Interessant, wie wir dieser uralten Geschichte aus der Bibel auch in China begegnen. Die Kompliziertheit der Handlung ist durchaus typisch für das chinesische Drama. Sie zeigt, daß das Gewicht auf die Fabel, auf die „Mords-

geschichte" gelegt wird, nicht auf die geschlossene, marmorne Form. Sie zeigt, daß der Chinese ein Drama im Sinne germanischen Kunstschaffens nicht kennt. Er läßt jeden Auftretenden sich dem Publikum genau vorstellen, seinen Namen nennen, seinen Charakter bezeichnen und sogleich erklären, was er in der nächsten Szene zu tun gedenkt. Für uns verlieren viele ernste Szenen durch solchen Anfang jegliche Stimmung. Der „Kreidekreis" ist ein Mosaik von Szenen, die nur die Identität der handelnden Personen verbindet, nicht der Stil, nicht ein über die Menschen dahinbrausendes Schicksal. So gibt es auch keinen großen Fortschritt in der Komposition. Wir haben es hier mit einer bezeichnenden Eigentümlichkeit des östlichen Geistes zu tun, die wir auch in der Architektur wiederfinden. Immer wird derselbe Typus des Hauses wiederholt. Seine Kunst beweist der Chinese nur in der kunstgewerblichen Ausschmückung einzelner Teile. Vom Roman gilt dasselbe. Die Details sind dann fein, treffend und in ihrer Art überzeugend.

Die hervorragendsten Szenen des „Kreidekreises" sind parodistisch. Der zweite Akt gibt eine Gerichtsszene, wie sie Hauptmann in seinem „Biberpelz" oder Kleist in seinem „Zerbrochenen Krug" nicht besser gelungen ist. Wenn Regierungsbeamte auftreten, muß der Chinese karikieren. Die Karikatur liegt seinem Charakter ganz besonders gut. Das zeigt auch die Malerei deutlich. Vielleicht ist allerdings die Wirkung der Karikatur auf den Chinesen nicht dieselbe wie auf uns. Vielleicht sieht sein Auge an und für sich mehr in Übertreibungen. Neben dem Parodistischen liebt der Chinese das Lyrische. Hier erregt er oft unsre tiefe Bewunderung durch seine Zartheit, Großmut und Aufopferung. Rührend wird im „Kreidekreis" dargestellt, wie die unschuldige Heldin durch ein Schneegestöber und über Glatteis von Soldaten geschleppt wird. Und ergreifend und kräftig siegt zum Schluß die Mutterliebe. Den Höhepunkt lyrischen Empfindens erreicht die chinesische Kunst in der Landschaftsmalerei. Hier ist die Wirkung so überzeugend, daß selbst das ungeübteste Auge des Abendländers sich ihr nicht entziehen kann.

Ob es einen Wert hätte, ein chinesisches Drama, etwa den „Kreidekreis", bei uns aufzuführen? Eine Antwort ist nicht leicht. Schon oft haben gerade in unsern Tagen stilvolle Aufführungen unsre Ansicht über ein Stück geändert. Es scheint mir nicht ausgeschlossen, daß, klug zusammengestrichen, gerade dieses Schauspiel eine originelle Simplizissimuskomödie abgeben könnte. Doppelt interessant durch die Fremdartigkeit der Zustände. Zu einer burlesken komischen Oper eignet der „Kreidekreis" sich sicherlich außerordentlich gut.

Die dramatische Literatur der nun folgenden Zeit der Ming-Dynastie (1368—1644) hat ein Schauspiel hervorgebracht, das „zu den besten Schöpfungen auf dem Gebiet der leichten Literatur" gezählt wird. Vierzehn Vorreden preisen „die Geschichte einer Laute", P'i-p'aki. Der Dichter heißt Kao-Tung-Kia. Das Stück wurde im Jahre 1404 zum ersten Mal aufgeführt. Wir finden alles wieder, was wir, als dem chinesischen Drama

eigen, feststellen konnten. Schöne lyrische Szenen wechseln mit parodistischen, in denen Staatseinrichtungen verspottet werden. Die Handlung ist so kompliziert, daß sogar vierundzwanzig Bilder nötig werden. Die große Schätzung verdankt dieses Drama seiner Moral. Es werden Ereignisse geschildert, die Kindesliebe zu vereiteln suchen. Die Liebe der Kinder zu ihren Eltern bedeutet für den Chinesen mehr als für uns. Vaterland und Individualität spielen neben ihr nur eine untergeordnete Rolle. Liest doch der Chinese in jedem Schulbuch und auf jeder Seite seiner philosophischen Literatur von Kindesliebe, bauen doch Konfuzius und seine Schüler ihre ganze Ethik auf der kindlichen Pietät auf.

Die chinesische Literatur hat, ebenso wie die bildende Kunst, noch weite, unbebaute Strecken. Zu gewaltig ist die Arbeit, die Geistesleistungen eines so alten, so ungeheuern und so begabten Volkes zu durchwühlen. Zu groß sind die Schwierigkeiten dieser Schrift, die zu beherrschen dem Europäer ein ganzes Leben kostet und selbst dem chinesischen Gelehrten Jahrzehnte. So kommt es, daß die neuern Jahrhunderte der Literatur noch fast ganz unerforscht sind. Erst die Gegenwart ist bekannter. In unsern Tagen ist der Stand des Theaters der denkbar tiefste. Es herrscht im allgemeinen eine groteske, durchaus nichts verbergende Obszönität, von der wir uns gar keine Vorstellung machen können.

Im Äußeren hat das chinesische Theater seine alte Gestalt bewahrt. Wie in uralten Zeiten, zeigt es auch heute noch seinen Zusammenhang mit dem religiösen Kult. Bei den meisten Tempeln befinden sich primitive Bühnenhäuser. Aber die dort aufgeführten Stücke haben keinerlei Verbindung mit der Religion. Ständige Theater gibt es nur in den Haupt- und Hafenstädten. Die Bühne ist so angelegt, daß sie von beiden Seiten gesehen werden kann. Als Kulisse dient eine Wand mit zwei Türen zum Betreten und Verlassen der Bühne. Aus Tischen und Bänken werden Gebirge und Mauern hergestellt. Der Zuschauerraum hat ein Parterre und einen Rang. Vor den langen Bänken für das Publikum stehen schmale Tische. An der Spitze eines jeden Theaters steht ein Direktorium, von mehreren Mitgliedern gebildet. Alle Mitglieder teilen sich in die Einnahmen. Das Direktorium erhält etwa zwanzig, die Truppe achtzig Prozent. Es gibt nur männliche Schauspieler, aber auch nur männliches Publikum — höchstens Sondervorstellungen für Frauen, die in Tempeln oder Privathäusern stattfinden.

Unsre kurze Wanderung durch das bunte Gebiet des chinesischen Dramas ist beendet. Der Ertrag ist sicherlich mehr kulturhistorisch als künstlerisch interessant. Kein Sophokles, kein Shakespeare, kein Molière erwuchs dem chinesischen Volk. Wird der abendländische Einfluß wohl einmal die Umwälzungen hervorbringen, die aus dem Szenenmosaik der alten Kunst das große Drama schaffen? Oder wäre es gar möglich, daß der einst so reiche und entwicklungsfähige chinesische Geist nur aus sich selbst einen Fortschritt gebiert und die Welt überrascht mit ganz eigenartigen, noch nie dagewesenen Reichtümern?

Brahm

Lieber Siegfried Jacobsohn!

Meinung gegen Meinung. Ich muß meine gegen Ihre stellen. Ich wäre feig, wenn ich Ihnen hier nicht widerspräche.

Ihnen hat Hauptmanns neues Stück mißfallen. Ihren Kollegen auch. Dem Publikum auch. Das ist Euer gutes Recht. Und Euer gutes Recht ist es, dies auszusprechen. Ernst oder höhnisch oder schadenfroh, mit Gründen oder Späßen, jeder nach seiner Natur.

Aber nun wird auch noch Brahm geschmäht, weil er es aufgeführt hat. Ich meine, daß er eben dafür Dank verdient. Denn es war tapfer, und er hatte recht. Wenn Hauptmann einem Direktor die Ehre erweist, ihm ein Stück zu geben, so hat dieser, wie das Stück auch immer sein, und was der Direktor auch darüber denken, und was er etwa auch dafür befürchten mag, einfach die Pflicht, es aufzuführen. Das deutsche Volk kann verlangen, daß ihm ein Werk von Hauptmann, wohlgeraten oder ungeraten, nicht vorenthalten wird. Ein so schöner Mensch, ein so wahrhafter Künstler soll uns ganz gehören, wie er nun einmal durch seine Natur ist, mit allem, was diese Natur ihm trägt, in seinem ganzen Wachsen und Werden, auch wenn wir einmal nicht gleich verstehen, was er will. Wir können es ja verurteilen, aber wir wollen selbst urteilen, wir selbst, aus eigenem, nicht nach der Auswahl, die irgend ein Direktor trifft. Oder wollen Sie das Schicksal der deutschen Dichtung dem Gutdünken der paar berliner Direktoren und Dramaturgen unterwerfen? Bestens Hermann Bahr

Lieber Hermann Bahr,

ich muß ihnen dankbar sein, daß Sie mir Gelegenheit geben, deutlicher zu werden. Auch sonst hat man nämlich Brahm vor mir in Schutz genommen. Unser gemeinsamer Salten hat in der wiener „Zeit", wo ich diesen Fall Hauptmann nicht anders beurteilt habe als in der „Schaubühne", „ein Wort für Brahm einlegen" zu sollen geglaubt. „Durfte er denn wirklich einem Stück von Gerhart Hauptmann sein Theater verweigern? Das schlagende Argument des Premierenskandals, mit dem jetzt alle so bequem und so unwidersprechlich hantieren, stand ihm doch nicht im Angesicht des Manuskripts zu Gebote. War denn die Gefahr ausgeschlossen, daß Hauptmann zu Reinhardt ging? Ich glaube, Brahm war gar nicht in der Lage, hier etwas zu verhindern, hätte seinem Hause nur diesen für ihn wichtigsten Dichter verloren, was nicht zu riskieren war. Ganz abgesehen davon, daß Hauptmann, gestützt auf seine Erfolge, den Anspruch hat, mit jedem Stück einfach angenommen und gespielt zu werden." So viel Worte, so viel Irrtümer. Bei Euch allen beiden, liebe Freunde.

Das deutsche Volk kann verlangen. Also spricht Hermann Bahr und glaubt, weil es gerade bequem ist, am Ende wirklich, daß in den Premieren des Lessing-Theaters das deutsche Volk sitzt. Da will ich ihm doch ein Geheimnis

verraten: Was sich in unsern Premieren ein Urteil anmaßt, ist weder deutsch, noch Volk. Es, dieses unfaßbare, ebenso unmännliche wie unweibliche „Es", ist innerlich und äußerlich so undeutsch wie möglich und hat mit dem Volk nichts, aber auch weiter gar nichts gemein als die Roheit. „Es" hat kein Spürchen Interesse für die Entwicklung eines Dichters und denkt nicht im Traum daran, zu verlangen, daß ihm ein Werk von Hauptmann, wohlgeraten oder ungeraten, nicht vorenthalten werde. „Es" läßt den Dichter, und sei er „ein so schöner Mensch, ein so wahrhafter Künstler" wie Hauptmann, ja nicht einmal ausreden, sobald er, aus irgend welchen Gründen, nicht über die volle Lungenkraft verfügt. „Es" höhnt, johlt, pfeift und ist stolz darauf. Man muß es erlebt haben, wie diese Gesichter — „Gesichter, wie ich noch keine sah" — an solch einem Abend glückselig glänzen, man muß diese tiefe Genugtuung über die Niederlage eines Dichters beobachtet haben, um es wie einen Scherz zu empfinden, daß dieses deutsche Volk irgend etwas soll verlangen dürfen.

Wenn Sie, lieber Hermann Bahr, darauf erwidern, daß es doch eine grenzenlose Willkür von mir sei, Ihr deutsches Volk in ein berliner Premierenpublikum zu übersetzen, so scheint mir auch dieser Einwand nicht stichhaltig. Ist Ihnen unbekannt, daß Ihr deutsches Volk von dem Spruch meines Premierenpublikums sklavisch abhängt? Daß Stücke, die am ersten Abend so entschieden abgelehnt werden wie diese „Jungfern", es niemals zu mehr als drei, vier jammervoll besuchten Vorstellungen bringen? Sie werden nicht bestreiten, daß daraus immerhin auf die Anzahl der Menschen zu schließen ist, die das Bedürfnis haben, „selbst zu urteilen". Sie wissen schließlich so gut wie ich, daß Ihr deutsches Volk die Dichter des „Husarenfiebers", des „Sherlock Holmes" und der „Lustigen Witwe" zu Millionären macht und die Verfertiger der „Hermannsschlacht", der „Judith" und der „Kreuzelschreiber" mit Vorliebe hungern läßt. Wollen Sie aber unter dem deutschen Volk weder die Premierentiger, noch die unübersehbare stumpfe Masse der folgenden fünfhundert Abende verstanden wissen, denken Sie an uns, an sich und an mich und an unsersgleichen, die Freunde der Kunst, und fordern Sie für uns das Recht, selbst zu urteilen, so muß ich für mein Teil Ihre Fürsorge dankend ablehnen. Ich bin nicht auf die Aufführung eines Dramas angewiesen, um das Wachsen und Werden seines Dichters zu verfolgen. Dazu genügt mir das Buch. Und wenn ich die ganz genaue, ganz zuverlässige Kenntnis der Bühnenwirksamkeit eines Dramas nur dadurch erkaufen kann, daß ich seinen Dichter wehrlos derjenigen Publikumsschicht preisgegeben sehe, der in der Kritik die Sorte Paul Goldmann entspricht, so verzichte ich auf die Gewißheit und gebe mich mit der Vermutung zufrieden, daß dieses Drama auf dem Theater dramatisch ja wohl ebenso hilflos wirken wird, wie es im Buche wirkt. Damit sind wir wieder bei unserm Ausgangspunkt, bei der Frage, den Fragen: Konnte Brahm das Bühnenschicksal der „Jungfern" voraussehen? Und hatte er, selbst wenn er es voraussah, das Recht, dieses Stück abzulehnen?

Auf die erste Frage nicht mit einem glatten „Ja" zu antworten, heißt meines Erachtens Brahm ärger beleidigen, als selbst ich es in meiner frühesten Jugend fertig gebracht habe. Es heißt ihm alles das absprechen, was ihn zum einflußreichen Kritiker und zum führenden Bühnenleiter gemacht hat: seinen Instinkt und sein Urteil. Wer dreißig Jahre lang fast nichts getan hat, als Dramen zu lesen, aufzuführen und zu sehen, kann „im Angesicht des Manuskripts" der „Jungfern" keinen Augenblick über den Wert dieses Lustspiels zweifelhaft gewesen sein. Für alle andern war ja die Wertlosigkeit auf der Stelle, schon im Angesicht des Manuskripts, unzweifelhaft. Nach ein paar Proben muß Brahm auch den Verlauf des Premierenabends nicht blos geahnt, er muß ihn gewußt haben. Alle andern haben ihn ja mit der unverblümtesten Deutlichkeit vorausgesagt, haben gewarnt und haben gezittert — gezittert für Hauptmann, wenn sie seine Freunde, für ihn und für sich selber, wenn sie außerdem seine Schauspieler waren. Einzig der kluge, klare, kühle, kritische Brahm hat als unbeschriebenes Blatt, als reiner Tor dazwischengestanden: O ahnungsloser Engel du! Damit ist es nichts, und es bleibt nur noch übrig, den apodiktischen Ausspruch zu prüfen: daß Brahm unter allen Umständen, ganz unabhängig von seinen eigenen Bedenken und Befürchtungen, die Pflicht habe, jedes Stück von Hauptmann aufzuführen.

Mit Salten ist hier leicht fertig zu werden. Hauptmann hat, der Meinung bin auch ich, den Anspruch, mit jedem Stück „einfach angenommen und gespielt" zu werden — wenn es nämlich ein Stück von Hauptmann ist. Was aber sagt Salten selbst von den „Jungfern": „Dieses Lustspiel von Hauptmann nimmt sich aus wie ein schwacher Abklatsch von Georg Hirschfeld". Auch das soll Brahm einfach annehmen und spielen müssen? Er muß; sonst — ja, sonst geht Hauptmann zu Reinhardt. Das ist nun von allen Argumenten das haltloseste. Reinhardt hätte dieses Stück niemals angenommen. Gewiß, er hat Brahm Schauspieler wegengagiert: aber sie hießen Rittner und Else Lehmann, nicht Nickelt und Ida Wüst. Gewiß, er wäre überglücklich, ein neues Stück von Hauptmann zu bekommen: aber es dürfte nicht zuvor von Brahm abgelehnt worden sein, denn das wäre ja für die Öffentlichkeit das Todesurteil des Stückes. Nein, der Gedanke an Reinhardt kann für Brahm nicht mitgesprochen haben. Die Gefahr Reinhardt wäre in diesem Falle keine Gefahr, sondern eine Verlockung gewesen. Die Niederlage der „Jungfern" bei Reinhardt wäre Brahms größter Triumph geworden. Das Stück hätte ohne Bassermann seinen letzten Akt nicht erlebt, und wie hätten die beiden Direktoren dann dagestanden! Der reine Künstler Brahm, der sich selbst einem Hauptmann verschließt, wenn seine dramaturgischen Forderungen nicht erfüllt sind, und der gierige Sensationshascher Reinhardt, für den ästhetische Erwägungen nicht in Frage kommen! Man mag die Sache drehen, wie man will: Brahm hat nicht nur nicht die Pflicht gehabt, die „Jungfern" aufzuführen — er wäre es seinen Schauspielern, dem Dichter und, nicht zuletzt, sich selbst schuldig gewesen, sie rundweg abzulehnen.

An die Schauspieler hat niemand gedacht. Sind sie nicht auch Menschen? Haben sie nicht Nerven wie ihr? Wenn ihr sie stecht, bluten sie nicht? Stehen sie nicht schutzlos auf dem allergefährlichsten Posten? Ich sehe noch die angstvollen Augen der Lehmann bei den ersten Anzeichen des Skandals, und ich bewundere immer wieder die Selbstbeherrschung dieser Menschen, von denen in aller kochenden Wut sich keiner dazu hinreißen läßt, vorzuspringen und dem tobenden Mob seine ganze Verachtung ins Gesicht zu speien. Ich glaube, daß diese Männer und Frauen an solch einem Abend mehr Herzblut hergeben, als Hauptmann für sein ganzes Lustspiel übrig gehabt hat, und ich bin allerdings der Ansicht, daß ihnen, mit ihrer Fähigkeit und Bereitwilligkeit zur innigsten, selbstlosesten Hingabe, ihr Direktor mehr Rücksicht zu erweisen hätte als einem noch so großen Dichter, der die Annahme einer beispiellos leeren und flüchtigen Arbeit nur auf Grund seiner frühern Leistungen verlangen und erreichen kann.

Diese frühern Leistungen — das ist letzten Endes der Hauptpunkt unsers ganzen freundschaftlichen Streits. Um ihretwillen, behauptet Salten und behaupten Sie, lieber Hermann Bahr, hätte Brahm das Stück geben müssen. Gerade um ihretwillen, behaupte ich Euch entgegen, hätte er es niemals geben dürfen. Ich will wirklich nicht „das Schicksal der deutschen Dichtung dem Gutdünken der paar berliner Direktoren und Dramaturgen unterwerfen", ich am wenigsten. Hier handelt es sich aber nicht um Kahane, Hollaender und Frisch, ja nicht einmal um Barnowsky und Barnay und Bonn und Schmieden. Hier handelt es sich um Brahm, um Otto Brahm. Muß ich dem Mitrevolutionär von 89 sagen, daß das nicht „irgend ein Direktor" ist? Muß ich Ihnen, Hermann Bahr, sagen, wer das ist? Wenn Sie das nächste Mal zu mir kommen, wollen wir die „Freie Bühne" herunternehmen. Sie soll Ihrem Gedächtnis nachhelfen. Sie soll Sie erinnern, daß auch der Kritiker Brahm für Hauptmann nicht „irgend ein" Kritiker gewesen ist, sondern mehr, viel, viel mehr: Freund, Bruder, Vater, Förderer, Berater, Schild und Schwert, Apostel und Herold. Wie hat dieser angeblich temperamentlose Brahm lieben, wie hat dieser scheinbar vorsichtige Kritiker kämpfen, sich einsetzen und sich aussetzen können! Aus dem Theaterkritiker wurde der Theaterdirektor. Das änderte wesentlich nichts. Der Gegenstand seiner Liebe und seiner Tapferkeit behielt den alten Namen. Was davon nicht Ibsen hieß, hieß Hauptmann. Es kam Hauptmanns Sieg. Es kamen die Jahre der ruhigen Reife. Es kam die Müdigkeit, die Unsicherheit, die Periode der Selbstnachahmung, der wankenden, der entgleitenden Herrschaft, der Achtungserfolge, der leeren Häuser. Schlenther fiel ab, Brahm blieb treu. Unerschütterlich treu: als Direktor, als Freund. Es kam der Verfall, die Ohnmacht, das Lustspiel: Die Jungfern vom Bischofsberg. Da lag es nun doch nicht so, daß Hauptmann „einem" Direktor die Ehre erwies, ihm „ein" Stück zu geben. Da war es soweit, daß Hauptmann demselben Otto Brahm, der von allen lebenden Menschen das meiste für ihn getan, der seinen aussichtslosesten Stücken eine Unsumme von ideellen und materiellen Opfern gebracht

hatte, daß Hauptmann diesem Brahm die Nichtachtung und Undankbarkeit bewies, ihm die Aufführung eines . . . ., nun eben der „Jungfern vom Bischofsberg" zuzumuten. Das war der Augenblick, wo Brahm unerbittlich werden mußte. Wo er sich mit ausgebreiteten Armen vor seine Schauspieler, seine ergebenen und mutigen Kampfgenossen, stellen mußte. Wo er sich auf seine Vergangenheit, sein Ansehen, ja, wenn seiner unpathetischen Natur so etwas möglich wäre, auf die Nachwelt berufen mußte. Wo er sich mit seiner letzten Kraft dagegen wehren mußte, selber dem allgemeinen Gelächter und Mitleid einen Dichter auszuliefern, von dessen Schicksal sein Schicksal jetzt nicht mehr zu trennen ist.

Vielleicht hat Brahm das alles getan. Vielleicht vor anderthalb Jahren. Damals hat Hauptmann sein Lustspiel zurückgezogen. Dann hat er es — so gut wie unverändert! — abermals eingereicht, und — Brahm hats genommen, Brahm hats gegeben, der Name Brahms sei nicht gelobt. Aber auch nicht geschmäht. „Geschmäht" nicht. Das ist eine kleine Entstellung, halten zu Gnaden, lieber Hermann Bahr. Lesen Sies nur nach. Ich habe, mit Vorbedacht, ein ganz bestimmtes Wort gegen Brahm gewählt, das dem empfindlichsten Freundesohr nicht wie ein Schmähwort klingen kann. „Beängstigend" erschien es mir und erscheint es mir noch, daß Brahm, nach langem Widerstreben, sich schließlich doch stillschweigend mit Hauptmann geeinigt hat, auf eine so schlechte Karte Va banque zu spielen: Après nous le déluge! Sie haben verloren, und ich halte diese Niederlage für ein Jena Brahms, dem kein Sedan mehr folgen wird. Hier ist jetzt nicht nach Schuld und Pech, nicht nach Verkettungen und Ursachen zu fragen. Hier ist ein nackter Tatbestand festzustellen. Wem vor der ganzen großen Weltliteratur der Vergangenheit und Gegenwart immer und immer wieder nichts weiter einfällt als Hauptmann, auch dann nicht, wenn die Not am höchsten, die künstlerische Konkurrenz am schärfsten und die Verarmung gerade dieses Hauptmann am offenkundigsten ist: der muß ja wohl fertig sein. Brahm ist fertig. Darob haben wir nicht ihn zu schmähen, sondern uns zu ängstigen. Uns zu ängstigen für uns, nicht für ihn, der sein Werk erfüllt hat und satt und geborgen ist. Wir sind die Leidtragenden. Er war ein Mann und ein Kopf, ein Talent und ein Charakter. Was er unterlassen hat, haben auch andre unterlassen; was er getan hat, hat niemand außer ihm getan. Sein Nachfolger wird nichts tun und alles unterlassen. Das ist, schon jetzt, unsre Angst und unsre Klage. Es geht ein böser Geist durch dieses Haus. Es ist der Geist der Vorgänger. Er kann, will und wird nicht sterben. Er hat Brahm niedergerungen, der ihm ans Leben wollte, und winkt sehnsüchtig dem Zickel, der da kommen soll, der da kommen muß, ihn wieder stark und mächtig zu machen. Es ist eine Frage der Zeit. Daß es nichts andres mehr ist, dafür ist die letzte Hauptmannpremiere von entscheidender Bedeutung gewesen. Ein theaterhistorischer Abend. Deshalb ist hier nicht blos das aufgeführte Stück, ist auch der verantwortliche Direktor betrachtet worden. Geschmäht hat ihn niemand, lieber Freund Bahr. Besorgtheit und Trauer ist das Gefühl Ihres S. J.

Kasperletheater

Meißner Porzellan / von Liber

Hört, was eben in Berlin geschehn ist,
Und was auch vollständig zu verstehn ist,
Weil es immer uns aufrichtig freut,
Wenn mal triumphiert die Sittlichkeit.

In dem Hoftheater, in dem „Neuen",
Sucht man Biedersinn uns einzubläuen.
Dies geschieht zur Zeit mit einem Werk,
Teils von Delmar, teils von Kahlenberg.

Nun begiebt es sich in diesem Stücke,
Daß, erschöpft durch seiner Feinde Tücke,
Preußens Leutenant am Abend spät
Coram publico zu Bette geht.

Auf Kommando muß man ihm bereiten
Alle üblichen Bequemlichkeiten;
Bringt die Wasserflasche und das Glas:
Unterm Bette, da steht noch etwas....

Zwar sind unsre strammen Leutnantsjungen
Abgehärtet gegen Anfechtungen....,
Doch in der Beziehung steht es fest,
Daß Natur nie mit sich spaßen läßt.

Und der Kämpfer unter Preußens Fahne
Kriegts von bestem meißner Porzellane,
Rokokogeschmack etcetera:
Wenn ers braucht, so ist es eben da.

Da erscheint im selbigen Theater
Zur Premiere jäh... des Landes Vater:
Auch die Szene ihm zu sehen frommt,
Wo der Leutenant das Ding bekommt.

Diese Aussicht stört den Seelenfrieden
Des Direktors Oberleutnant Schmieden....
Kurz entschlossen ändern jetzt ihr Werk
Die Autoren Delmar, Kahlenberg.

Stets behagen „Ihm" — drauf kann man wetten —
Leutenants auf rauhen Roßhaarbetten:
Doch die Szene wird total entstellt,
Wenn sein Auge auf das Dings da fällt.

Außerdem — in mancher Loge Rahmen —
Sitzen sicher heut sehr feine Damen:
Diese, wenngleich sonst sehr informiert,
Wissen nicht, daß „Sowas" existiert.

Wenn sich morgen andre Damen laben,
Die statt sieben nur sechs Zacken haben,
Wird das Ding, das man als wirksam schätzt,
In die alten Ehren eingesetzt.

Also ward beendet auch der Jammer.
Einen Abend in verschloßner Kammer
Weilt das Requisit so wundernett:
Abends drauf stehts wieder unterm Bett.

Grinsend bringts ein preußscher Grenadiere
Seinem Leutnant in das Nachtquartiere,
Und, damit das Publikum wird warm,
Hält ers in die Höh mit steifem Arm.

Hört ihr die Begeisterungsstürme wehen?
Seht die Scharen ihr zum Töpfchen gehen?
Also wird der kleine Chambre-pot
Grund zum Andrang und Geschäft en gros. —

Die Moral hiervon will so ich fassen:
Sittlichkeit ist nur für höhre Klassen ...:
Was der Hof betrachtet mit Gebrumm,
Lange gut ists für das Publikum!!

Rundschau

Pariser Oper

Für den in Paris lebenden musikalischen Deutschen ist es ein ungemein wohltuendes Gefühl, daß es gerade ein Opernhaus ist, das an künstlerischem Ehrgeiz und Takt den meisten pariser Bühnen weit überlegen ist. Auch ist es förmlich nervenberuhigend, zu beobachten, wie über die »opéra comique« des Herrn Direktors Carré von den meist so uneinigen deutschen Kollegen immer nur das höchste Lob ausgesprochen wird. In dem nicht überladen eleganten, intimen Hause, das so boulevardnah und doch dem „tout-Paris"-Geschmack so zonenfern gelegen ist, weht ein Hauch von jenem französischen Geist, wie er uns Deutschen immer vorschwebt, wenn wir an Paris und Frankreich denken, wie er aber in der Modemetropole, die einmal die europäische Kunsthauptstadt war, sonst heute längst nicht mehr herrscht. In der »opéra comique« wird das Gesetz von der Einheit der drei Schwesterkünste mit französischem Geschmack und mit französischem Takt, niemals aber mit pariserischem Ultrachic, mit boulevardmäßigem Tailleur-Esprit befolgt. Die Grenzlinie zwischen romanischem Primadonnen-Schaubühnenstil und modernem, regiekundigem, jedoch nicht regieprädominierendem Stil, dieses schwierigste Problem für den Bühnenleiter unsrer nervösen Tage, hat wohl kaum ein europäischer Operndirektor so zu treffen, zu lösen gewußt wie der Leiter der »opéra comique«. Daß dieser künstlerische Regisseur nun doch nicht zum Direktor der „Großen Oper" ernannt worden ist, das muß man vom idealistischen Standpunkt gewiß beklagen. Auf der andern Seite ist gerade Carrés feiner Spürsinn für malerische Geschlossenheit der Szenenbilder so spezifisch intim, daß er sich dem Riesenprunksaal der „Großen Oper" vielleicht gar nicht gewachsen gezeigt hätte. In den bequemen Direktionsfauteuil der Académie nationale de musique gehört vor allen Dingen ein eleganter, smarter Kavalier, ein repräsentationsfähiger ultrapariserischer Weltmann, ein angloamerikanischer Franzose, der die Tradition des Logenhabituérepertoires nicht nach modernen Gesichtspunkten reformiert, sondern höchstens einige unauffällige Konzessiönchen macht, im übrigen aber der Tradition des altehrwürdigen Hauses sich anzupassen bestrebt sein muß (auf gut deutsch: der „fortzuwursteln" verstehen muß).

Nun aber liegt es mir ob, mit starrer Chronistenpünktlichkeit zu berichten über die an der »opéra comique« aufgeführte Oper mit dem geschmacklos kauderwelschen Titel „Madame Butterfly", den die Idylle von der Geisha Cio-Cio-San bei ihrem Wanderzuge von Italien über London nach Paris sich von dem snobistischen Geschäftsgeist moderner Autoren hat aufzwängen lassen müssen. Ist es nicht künstlerisch ein Frevel, wie man heut den internationalistischen Amerikanismus gar schon in die — Operntitel einschmuggelt? Daß den englischen Autoren J. Long und D. Belasco für ihr Drama gleichen Namens ursprünglich Pierre Lotis Roman „Madame Chrysanthème" vorgelegen hat, dies unterdrücken die italiemischen Librettisten Illica und

Giacosa völlig. Da es sich um eine Oper handelt, ist natürlich die Musik die Hauptsache, und der Name des Komponisten, Giacomo Puccini, prangt am fettesten gedruckt auf der Titelseite des mir vorliegenden Klavierauszuges, den die faksimilierte Widmung an die Königin Elena schmückt. Und doch atmet diese japanische Idylle von der süßen, blutjungen, halmzarten Geisha Cio-Cio-San, die, von ihrem Geliebten verlassen, den Dolch ihrer Väter in den kaum erblühenden Leib bohrt, diese Idylle atmet so viel echte Kulturmusik, daß schon allein ihre Dramatisierung eine Vergewaltigung bedeutete. Gar die Heraufschraubung der kleinen Geishapuppe auf das Piedestal einer Opernprimadonna mußte von vornherein wie eine plumpe Vergröberung des aus Blütenduft und Vogelgezwitscher gewobenen japanischen Idylls anmuten. So erscheint die „Handlung" dieser Puccinischen Oper fast wie ein Symbol unsrer Zeit. Dieser kalt-lebemännische amerikanische Seeoffizier Pinkerton, der die Geisha nach japanischem Ritus „auf Kündigung" heiratet mit dem festen Vorsatz, sie ehemöglichst in guter Hoffnung auf ein Kind und auf ein Wiedersehen sitzen zu lassen, dieser Amerikaner, der dann zuletzt die Dreistigkeit besitzt, an der Seite einer reichen Miß das Haus nochmals zu betreten, das er schon vor Jahren durch seine Lüste beschmutzte, er mutet uns wie unsre brutale Gegenwart selbst an, die derartiger, „auf japanischen Ofenschirmen ja schließlich ganz dekorativ wirkender Blütenträume" im Herzen satt ist. Traurig ist nur, daß dieses „Miß-Verhältnis" des Textes auch auf Puccinis Musik abgefärbt hat. Der Komponist hatte doch in der „Bohême" so geschickt verstanden, die musikalische Charakteristik der Handlung diskret mit einem Partiturnetz zu umspinnen, in das sich gleichsam wider Willen dramatische Klänge fingen. Sein neues Werk zeigt nur stellenweise diese einheitliche Grundwärme des musikalischen Anteils. Zumeist hören wir nichts als routinierte Opernmusik, bald japanisierend im Stil Sullivans, bald italianisierend im Stil des modernen Verismo und leider nur selten im Puccinischen Stil. Zu diesem japanischen Idyll hätte eine durchaus japanische Musik gehört; und weil die Japaner zum Glück noch keinen modernen Opernstil gefunden haben, hätten sie die lyrischen Akzente dieses Blütentraums eben nur mit den europamüden Gongharmonien ihres Landes umwoben. Und dies wäre die einzig stilgetreue musikalische Ergänzung der ganz wie „echtestes Japan" wirkenden Aufführung des seltsamen Werkes an der »opéra comique« gewesen. Die Geisha Cio-Cio-San, wie sie Frau Marguerite Carré verkörperte, diese kostbare, zerbrechliche Nippesfigur, schien zuweilen schier zu zerschellen unter der Wucht der hysterisch-pathetischen Klänge des modernen Veristen Puccini. Arthur Neisser

Das Repertoire eines deutschen Theaters

Das hamburger Thalia-Theater annonciert für den Beginn der letzten Januar-Woche: Sonntag Nachmittag „Charleys Tante", Sonntag Abend — bei festlich beleuchtetem Hause, zum Geburtstage Sr. Majestät des (Deutschen) Kaisers — „Der verlorene Vater" von Bernard Shaw, Montag „Sherlock Holmes", Dienstag „Ein idealer Gatte" von Wilde, Mittwoch „Der verlorene Vater", Donnerstag „Raffles, der Amateurdieb", vier Akte von Hornung und Presbey, frei nach dem Englischen von B. Pogson, Freitag Isadora Duncan-Schule ... Die letzten Wochen brachten ähnliches, die folgenden werden ungefähr die-

selben Stücke in gewissenhafter Wiederholung bringen. Für Ausländer und andre Unwissende sei bemerkt, daß das Thalia-Theater das blühendste Theaterunternehmen Hamburgs und daß Hamburg kein englischer Hafen ist.

Das Stadttheater annonciert als nächste Premiere „Leah Kleschna" von C. M. S. Mc. Lellan, das Schiller-Theater „Sherlock Holmes" von Green und Doyle, so daß die hamburgischen Bühnenrepertoire zusammen eine ziemlich erschöpfende Musterkarte der englischen Dramatiker ergeben. Von deutschen Zeitgenossen werden gleichzeitig versprochen: Schiller, Hanns Bauer (das Pseudonym zweier hamburgischer Redakteure), Kadelburg und Skowronnek, Kadelburg und Skowronnek, Hanns Bauer, Hanns Bauer und — und so weiter.

Das gibt mancherlei zu denken. Zunächst wird man Shakespeare in Schutz nehmen müssen, dem kürzlich, im Anschluß an Tolstois Vernichtungszug, ein geistreiches Schriftstellerfachblatt nachsagte, er würde nur deshalb auf deutschen Bühnen gegeben, weil er sehr tot sei und keine Tantiemen mehr kostet. Das ist, wie man sieht, nicht wahr. Er wird gegeben, weil er auch Engländer ist, wie Wilde, Shaw, Green und Conan Doyle, Hornung und Presby, Mc. Lellan, Brandon Thomas.

Dann wird man der Auffassung entgegentreten müssen, daß die geeignete Vorbildung für den Regisseur der Zukunft das klassische Gymnasium und literarische Studien seien. Die Hauptsache wird es wohl sein, daß er in England praktische Sprach- und Milieustudien gemacht hat oder zum mindesten in einem Importgeschäft bis zum Kommis hinauf gearbeitet hat.

Balder Olden

Scheerbartspiel

Figaros, des Barbiers, Wahrzeichen ist und bleibt die Bartschere. Zur Unterhaltung seines Publikums engagierte er deshalb Herrn Paul Scheerbart, den Verfasser einer „Revolutionären Theaterbibliothek", die in sechs niedlichen Bänden zweiundzwanzig Bühnenstücke und viele absonderliche Federzeichnungen enthält. War doch Figaro selbst Revolutionär gewesen (seine „Hochzeit" 1784, sagte Napoleon, war schon die ganze Revolution), und hatte doch auch er, in den Intervallen der Schaumschlägerei, sich als Dramatiker versucht. »De retour à Madrid, je voulus essayer de nouveau mes talens littéraires, et le théâtre me parut un champ d'honneur« — den Bericht hat uns Herr Caron de Beaumarchais aufbewahrt. Figaro fiel damals durch, gründete später zu Paris ein Journal, das Erfolg hatte, und, hundertunddreiundzwanzig Jahre nach seiner Hochzeit, gemeinsam mit Frau Olga Wohlbrück ein Miniatur-Theater zu Charlottenburg: „Figaro". Dort sind nun auf einmal fünf Stücke von Paul Scheerbart aufgeführt worden, eingeleitet durch Torpedoschüsse und mit einem Bombenerfolg. Man durfte Zigaretten dabei rauchen und Chartreuse grün trinken. Das war gut und schärfte die Empfänglichkeit. Denn dieser Scheerbart, der Kosmiker, ist imstande, in seinen Lust- und Trauerspielen, die in zehn unirdischen Minuten herunterbrennen, soviel Funkelgeist hinzusprühen, wie er nur immer Lust hat. Es ist kein Erdgeist, der in ihm wohnt; mit jener hehren Kraft des Sumpfes, der sich durch die Dessous einer namenlosen Lulu-Eva-Mignon-Nellie an den Höhen rächt, hat Scheerbart nichts zu schaffen. Er ist des Weltalls großer Weiser, auf der Erde nur zu Gaste, weil es da immerhin Kognak gibt, und das Irdische sieht er als absoluter Outsider (nicht irgend einer „Gesellschaft", sondern des Erdballs). Das ist das Unerhörte des Falles Scheerbart: er ist

wirklich kein Mensch (geschweige denn ein Europäer), hat nicht, wie wir alle, ein durch Ordnung und Journalismus verödetes Normalhirn, hat keine Nerven, kein Telephon und keinen andern Beruf als den, an einem abgesandten Beispiel die unendlich zarte Liebenswürdigkeit, die fabelhaft gelenkige Denkkraft und die wundervoll geruhige Phantasie des Jupiter-Dichters zu demonstrieren. Mit unsern Erden-Begriffen kommen wir bei Scheerbart nicht aus — so wie sein Empfinden immer wieder ein amüsiertes Staunen über Erdendinge ist. Zumal über die Liebe. Die begreift er gar nicht (ein Anerotiker ist er, kein Antierotiker — natürlich). Wie komisch ist doch die Liebe, wie komisch diese legitimen Barbareien der Menschen alle!... So, von diesem außerirdischen Standpunkt, den Archimedes vergebens ersehnte, sind Scheerbarts köstliche Dramen entstanden (in den Jahren 1894 bis 1903, und sie hätten längst auf die Bühne gehört). Wir empfinden sie als extrem-groteskt, als pantomimisch-erstarrte Traumbilder, als grauenvoll-höfliche Puppenräusche, als höhnisch-bunte Marzipan-Arrangements. Ein neuer Stil auch der Bühnenkunst setzt sich hier durch — so etwas wie ein primitiv-verschnörkelter Plakatstil, ein Stil architektonischer Grandezza und leise kichernder Verzerrtheit. Wie der Herzog Jean bei Huysmans, dem Herr Peter Altenberg kokett nachempfand, so will auch Scheerbart in wenige Sätze und Szenen zwingen, was die breite Geschwätzigkeit der andern in uferlose Bettelsuppen hinschleichen läßt. „Ich glaube, daß nur durch keckste Stilisierung die wünschenswerte Kürze und die kondensierte Bedeutsamkeit in die Bühnengeschichte kommen kann" — das ist dieses Revolutionärs dramaturgisches Glaubensbekenntnis. Regie und Darstellung haben es sehr gescheit getroffen (und doch die fünf romantisch-rapiden Akte des „Herrn Kammerdiener Kneetschke" nicht ganz so sicher stilisiert wie, am 1. Dezember 1905, eine Aufführung im „Verein für Kunst" des Herrn Herwarth Walden). In erster Reihe Herr Georg Baselt und Fräulein Claire Waldoff waren höchst reizvolle Scheerbartspieler. So wards uns allen ein Abend neuen Sehens und gesteigerter Geistigkeit... O, blieben doch die heiter-erdenkritischen Maskenzüge Paul Scheerbarts auf der Bühne jetzt heimisch! Alle zweiundzwanzig Stücke soll man geben! Wenn sie verbraucht sind, wird Scheerbart neue schreiben. Er kennt keine Grenzen, keine Erschöpfung. Das Theater lasse sich revolutionieren! Siehe, wir lechzen nach starken Quellen, und zu neuen Ufern lockt ein neuer Kahn...

Ferdinand Hardekopf

Deutsche Uraufführungen

7. 2. Lu Volbehr: Der Hut, Einaktiger Scherz. Dortmund, Stadttheater.

8. 2. Fr. Bodenstädter: Die alte Frau Günther, Wiener Volksstück. Klagenfurt.

Eva Gräfin von Baudissin: Die Entlobten, Lustspiel. Leipzig, Neues Theater.

Hans von Kahlenberg und Axel Delmar: Meißner Porzellan, Friderizianisches Lustspiel. Berlin, Neues Theater.

10. 2. Gebhard Schätzler-Perasini: Russalka, Verslustspiel. Potsdam, Schauspielhaus.

12. 2. Ludwig Renner: Adieu, Therese, Einaktige Liebesepisode. Berlin, Lustspielhaus (im Schillertheater N.).

Raoul Auernheimer: Die Notleine, Einaktige Komödie. Wien, Intimes Theater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Holländische Dramatik/ von Frederik van Eeden

Nun, da die holländische Theaterkunst anfängt, in Deutschland einen gewissen Namen zu erlangen, würde ich es bedauerlich finden, wenn man den Inhalt ihres Magazins ausschließlich nach dem beurteilen wollte, was in den Schaufenstern ausgestellt ist. Bekanntlich gilt die größte Nachfrage nicht immer dem Besten, und bei uns dürfte es sogar zweifelhaft sein, ob jeder Kommis es auch auf der Stelle vorzuzeigen wüßte. Aber die Ehre meines Volkes oder, besser gesagt, meiner nationalen Kunst, die mir eigentlich noch mehr am Herzen liegt, zwingt mich, darauf hinzuweisen, daß wir auf dem Gebiet der Dramatik bessere Werke besitzen, als die, welche heutigen Tages sowohl in unserm Land wie im Ausland am meisten „ziehen".

Es liegt nicht in meiner Absicht, die Verdienste des Herrn Heijermans, dem es als erstem gelungen ist, die Aufführungen holländischer Stücke auf ausländischen Bühnen zu bewirken, zu verkleinern. Denn es gehört viel dazu: viel Geschicklichkeit, viel Ausdauer und zweifellos auch Talent, es soweit zu bringen, daß man ein Publikum beherrscht und es zwingt, sich für einen bestimmten Namen zu interessieren. Allein ich weiß es gewiß, daß man mich in dem Lande eines Goethe, eines Schiller, eines Kleist, eines Hebbel verstehen wird, wenn ich behaupte, daß auch in Holland die Tradition noch nicht gestorben ist, welche zwischen Popularität und wahrhafter Größe, zwischen einem erfolgreichen Bühnenschriftsteller und einem echten Dichter, zwischen dem Theatralischen und dem Dramatischen scharf unterscheidet. Zwar sind es ihrer nicht viele, aber es gibt in Holland doch noch Menschen, die der Ansicht sind, daß Herr Heijermans sogar in seinen besten Stücken wohl das Theatralische, niemals dagegen das wahrhaft Dramatische erreicht habe. Er schildert, wie der technische Ausdruck lautet, ein „packendes Stück Wirklichkeit"; mir aber vermag weder die Tatsache, daß etwas sich als „Wirklichkeit" darstellt, noch die, daß es „packt", zu beweisen, daß man es mit

einem Drama zu tun hat. Der Mensch, namentlich der Mensch aus unsrer Zeit, läßt sich häufig durch recht inferiore Wirklichkeiten „packen", und wenn das Kriterium der dramatischen Kunst darin beruhen soll, dann würden Aeschylos und Shakespeare doch wohl einem andern Zweig der Kunst als dem dramatischen zugeteilt werden müssen. Um an einem Beispiel zu veranschaulichen, was ich hiermit meine, erinnere ich an das, was Hebbel über Napoleon als dramatische Figur gesagt hat: Kein Dichter, so sagte er, kann Napoleon als Helden gebrauchen, weil Napoleon so hoffnungslos nüchtern ist. Das ist ein Ausspruch, dem ich von Herzen beistimme, und der jeden, der schon einmal über eine Dramatisierung der Napoleonfigur nachgedacht hat, wie eine tiefe Wahrheit getroffen haben muß. Aber was bleibt denn, im Lichte dieser Wahrheit, von den sogenannten modernen Dramen übrig? Sind sie Napoleon, was Poesie anbetrifft, alle überlegen? Wenn sie weniger nüchtern sind, so hat das zumeist seinen guten Grund, und ich zweifle nicht daran, daß der kleine, nüchterne Napoleon über die ganze Schar von Dramenhelden und -heldinnen um Haupteslänge herausragen würde.

Es würde mir leid tun, wenn ich den Anschein erweckte, als wollte ich mit einem einzigen Ausspruch über all unsre modernen Dramatiker den Stab brechen. Es ist nun einmal der Hang unsrer Zeit, daß man aus defekten Menschen komplette Kunstwerke zu machen sucht. Ein platter, prosaischer, banaler Mensch ist ein defekter, inkompletter, unharmonisch entwickelter Mensch, und die „Stücke Wirklichkeit", die man uns heutzutage als dramatische Kunstwerke vorsetzt, erinnern mich nur allzu oft an einen panathenäischen Zug von Buckligen und Mißgestalteten. Dies läßt sich ja leicht erklären und entschuldigen. Das Publikum will das Leben erkennen, und das Leben ist heutigen Tages nicht allzu wohlgestaltet. Die Künstler sind sogar, dank dem Überfluß an akademischen und kunsthistorischen Giebelverzierungen und Marmordenkmälern, dem seltsamen Wahn verfallen, daß das Harmonische und Wohlgeformte von Seelenlosigkeit und Tod unzertrennlich sei. Das Edle, Erhabene ist zu einem kalten Museumsbegriff geworden. Das ist sehr traurig, und daher tun uns nicht so sehr dramatische Schriftsteller not, die uns mit ihren Wirklichkeitsschilderungen „packen", sondern Dichter, die in unserm mißformten Leben die Gestalt des Edlen, Erhabenen und Harmonischen wieder neu zu beleben wissen. Und ich möchte nun das deutsche Publikum darauf hinweisen, daß Holland Dichter besitzt, die das mit größerm Erfolg anstreben als Herr Heijermans, mag ihr äußerer Erfolg auch viel geringer sein.

Es liegt in der Natur der Sache, daß die holländischen Poeten mit Lyrik begannen. Die Jugend lebt in ihrer eigenen Welt und erhebt sich oft tollkühn in gar zu hohe Sphären. Die Dramatik entwickelt sich erst dann, wenn der Dichter den festen Boden wieder erreicht und sein subjektives Gefühlsleben mit dem großen Menschenleben versöhnt und in Einklang gebracht hat. So hat sich auch in Holland eine kleine Dichterschar anfänglich wolkenhoch in den Äther hinaufgeschwungen, um danach, nicht immer sehr graziös und wohlbehalten, wieder auf die Erde zurückzufallen. Bei manchen

war es ein rechter Taumel, der sie mit einem Ruck herabstürzen ließ, ohne daß sie sich bisher noch zu erheben vermocht hätten. Andre, unter welchen ich den sehr viel versprechenden Herman Gorter nenne, haben sich in der Meinung, wieder in die Welt zurückzukehren, zwischen die Kulissen einer Theaterwelt verirrt, in welcher gerade das Zugstück „Marxismus“ gespielt wurde. Und dort verharrten sie zwischen Freiheitsbäumen aus Pappe und imitiert marmornernen Zukunftstempeln und sangen ihre Propagandalieder.

Einer von den Dichtern, welche diesen Absturz noch am besten überstanden haben, ist Albert Verwey, dessen Lyrik auch ins Deutsche übertragen worden ist (Übertragungen aus den Werken von Albert Verwey, Verlag der Blätter für die Kunst, Berlin 1904). Von ihm stammen zwei Dramen, die in der Tat den Anforderungen dieser edeln Gattung besser entsprechen, als das meiste, was auf die Bretter gelangt. Und es sei gerade diesem Umstand zuzuschreiben, behaupten einige, daß niemals eine Direktion auch nur daran gedacht hat, sie zur Aufführung zu bringen. Das stimmt nun nicht ganz. Die beiden Dramen leiden an technischen Mängeln, welche indessen wieder eine Folge davon sind, daß der Dichter mit der Theaterwelt nie in Berührung gekommen ist, weil eben die Theaterwelt nicht nach Dichtern, sondern nach erfolgreichen Bühnenschriftstellern sucht.

Es stünde mir schlecht an, über meine eigene dramatische Wirksamkeit an dieser Stelle zu sprechen. Aber man möge es mir zugute halten, wenn ich einige meiner eigenen Theater-Erfahrungen in Parenthese hier mitteile. Mit siebzehn Jahren begann ich bereits für das Theater zu schreiben, und dreißig Jahre lang habe ich erfahren müssen, daß ich um so weniger Aussicht hatte, ein Drama aufgeführt zu sehen, je besser es war. Mein unbeträchtlichstes Stück gelangte sofort zur Aufführung und hielt sich ganze zwanzig Jahre auf dem Repertoire, während die Direktionen da, wo es sich um Werke von größerer Bedeutung handelte, zehn und vierzehn Jahre brauchten, um sich zu einer Aufführung zu entschließen. Holländer sind vorsichtige Leute: am liebsten hören sie erst, was das Ausland dazu meint. Herr Heijermans, der das auch recht wohl wußte, und der nicht gerade zu den Unerfahrensten gehört, bezeichnete sein erstes Stück (Ahasverus) als eine Übersetzung aus dem Russischen, worauf es sofort aufgeführt und günstig beurteilt wurde. Indessen kann es wohl niemand einem Dichter verübeln, wenn er bei dieser Eigenart der Direktionen es als eine Ehre erachtet, Stücke zu schreiben, über welche sie noch viel länger nachdenken müssen, bevor sie eine Aufführung wagen; ja er wird sogar glauben, das Höchste erreicht zu haben, wenn er ein Stück schreibt, das sie sicherlich niemals aufführen werden. So ungefähr erging es mir, und dies mag auch für die technischen Fehler in den Verweyschen Dramen als Erklärung dienen. Jetzt aber habe ich doch einsehen gelernt, daß ein aufführbares Drama besser ist, als ein nicht aufführbares.

Die zwei Werke, an welche ich hier denke, sind aus dem nämlichen vortrefflichen Beweggrunde entstanden, welcher Goethe dazu trieb, seinen Götz von Berlichingen zu schreiben: nämlich aus dem Verlangen des Dichters, eine

edle, aber wenig oder ungenügend bekannte Persönlichkeit aus der Geschichte seines Volkes in das Licht seiner dichterischen Vision zu erheben. In unsrer vaterländischen Geschichte existieren genug heldenhafte und große Menschen, die wert sind, den Kern eines schönen dramatischen Werkes zu bilden. Ich nenne den Grafen Floris den Fünften, Jakoba von Bayern, Wilhelm den Schweiger, Johann van Oldenbarnevelt, Jan de Wit. Sie alle sind einem wahrhaft tragisch-heroischen Konflikt zum Opfer gefallen, der wiederum die Folge ihrer mächtigen und streithaften Natur bildete, und der Zeit, in welcher sie lebten. Graf Floris der Fünfte ist zweimal dramatisiert worden: einmal von W. Bilderdyk, dessen hundertjähriges Jubiläum kürzlich sehr prunkvoll gefeiert wurde, dessen dramatisches Produkt indessen nur dadurch bekannt geworden ist, daß Multatuli es auf unbarmherzige, aber wohlverdiente Weise heruntergerissen hat, und das zweite Mal von einem modernen Dichter, Adriaan van Oordt, welcher den wunderbaren Stoff viel würdiger und mit rein dramatischem Empfinden behandelt hat. Allein van Oordt empfing und erwartete noch weniger als Verwey irgend welche Anerkennung von der Theaterwelt, und sein Drama „Floris der Fünfte" hat sogar ein trauriges Schicksal erlebt. Es wurde von ebenso wohlmeinenden, wie auf den Brettern unerfahrenen Dilettanten zur Aufführung gebracht und so sehr verlacht, daß es zu einem zweiten Versuch nicht mehr kam. „Seht Ihr es nun," sagten die Direktoren, „das kommt davon, wenn man klüger sein will als wir." Und die wahrhaft dichterische Schöpfung „Floris der Fünfte" wurde in die Rumpelkammer geschafft, wo sie jetzt Verweys „Jakoba von Bayern" und „Oldenbarnevelt" Gesellschaft leistet.

Verwey schrieb seinen „Johann van Oldenbarnevelt" vor zehn Jahren. Allgemein bekannt ist die Geschichte des größten Staatsmannes aus Hollands Blütezeit, des Mannes, an welchem der gröbste Justizmord unsrer ganzen Geschichte verübt wurde. Enthauptungen mächtiger Staatsleute gehörten im Königreich England nicht zu den Seltenheiten; die holländische Republik indessen weiß nur von einer einzigen zu berichten, die eine so große Bedeutung und so weittragende Folgen hatte. Im Ausland dürfte es weniger bekannt sein, daß diese Ungerechtigkeit in den Augen des holländischen Volkes stets verteidigt und beschönigt wurde — natürlich auf Kosten des guten Namens des Schlachtopfers — weil sie von einem der berühmtesten Vorfahren unsers Fürstenhauses, und zwar im Namen des orthodoxen Glaubens begangen wurde. Und Verwey, welcher einem kalvinistischen Geschlecht entstammt, berichtet uns, welch eine Entdeckung es für seinen Vater und ihn selber war, als er beim Studium der nüchternen Tatsachen die Überzeugung gewann, daß Johann van Oldenbarnevelt nicht der Apostat und Volksverräter gewesen, wie es den Kindern in der Schule gelehrt wird, sondern ein guter und großer Mann, welcher in hohem Alter der Herrschsucht und Mißgunst desjenigen Fürstenkindes zum Opfer fiel, das er selbst erzogen und gestützt hatte: des Prinzen Maurits von Oranien.

Den großartigen Stoff hat Verwey klug und markig bearbeitet. Meister-

haft ist die Szene, in welcher der alte Mann als Beklagter vor seinen Richtern erscheint, um sie, dank seinem imposanten Auftreten, als Ankläger zu verlassen. Meisterhaft auch ist die Gestalt von Oldenbarnevelts Frau, die, wie es uns die Geschichte übermittelt, das Gnadengesuch, welches Maurits in nervösem Schuldbewußtsein von ihr erwartete, und das er auch sicher bewilligt haben würde, nicht einreicht, weil der, welcher um Gnade bittet, sich gleichzeitig zu einer Schuld bekennt. Dies sind große dramatische Gestalten und Situationen, an denen unser modernes Theater wahrlich nicht allzu reich ist. Die Mängel des Stücks liegen in erster Reihe in der herben, oftmals gekünstelten Diktion. Verwey schreibt niemals sehr einschmeichelnd; und da, wo es ihm darum zu tun ist, seine umfangreichen geschichtlichen Kenntnisse in kurze Dialoge und reimlose Verse zusammenzudrängen, wird der allzu bequeme Leser oder Zuhörer der heutigen Zeit auf eine harte Probe gestellt. Ferner wird den vielleicht unbegründeten, aber darum doch nicht prinzipiell abzuweisenden Forderungen eines modernen Theaterpublikums nicht im mindesten Rechnung getragen. Ein rascher Wechsel von ganz kurzen Szenen, in welchen oftmals nur ein paar Worte gesprochen werden, ist nicht dazu angetan, die Aufführung zu erleichtern oder die Zuhörer zu fesseln. Verwey bedenkt nicht, daß, wie Hebbel sagt, das Stück bei jeder neuen Szene für den Zuschauer von neuem beginnt.

Das Drama „Jakoba von Bayern“, das viel später geschrieben wurde, ist nicht von solch gewichtiger historischer Bedeutung. Es rückt nicht bekannte Figuren in ein unerwartet neues Licht, es ist weniger markig und klug — aber es ist anziehender und auch mit größerm technischen Geschick geschrieben. Die Epoche — das Mittelalter in den Niederlanden — die weiter zurückliegt und in schönerm, romantischem Licht erscheint, macht einen großen Teil des Reizes aus, die Sprache ist fließender und melodiöser, und aus den Situationen spricht eine heißere Leidenschaft. Auch hier ist der Stoff wunderreich. Jakoba, die mit ihrem unerbittlichen und gewissenlosen Onkel Philipp von Burgund um die gräfliche Herrschaft über die Niederlande kämpft, und die das Haupt einer der beiden Parteischaften bildet, die unser Land zerreißen, verliebt sich nach drei unglücklichen Ehen in ein Haupt der feindlichen Partei, Frank von Borselen. Und da das Volk diese heilbringende Verbindung vorhersieht und ihr, die das Ende des unglückseligen Bürgerkrieges bedeuten würde, entgegenjauchzt, wird van Borselen von Burgund gefangen genommen, während dieser Jakoba nur zwischen dem Mann, den sie liebt, oder der Grafschaft, welche sie besitzt, und die er begehrt, die Wahl läßt. Und Jakoba zieht die Liebe der Macht vor. Bot die Geschichte jemals einen schönern und würdigern Stoff zu einem großen Drama? Schon durch diese Wahl erweist sich Verwey als der echte Dichter. Und auch in mancher der Szenen. Aber wiederum zeigt es sich klar, daß er nimmer dem Blick eines Theaterpublikums getrotzt hat, daß er nicht weiß, wodurch es gefesselt und angezogen, wodurch es gelangweilt und verstimmt wird: Beinahe niemals wird in seinem Drama der Seelenzustand durch den Sprechenden so scharf

ins Licht gerückt, daß der Zuhörer an dem Konflikt seinen innigen Anteil nimmt. Die Bilder sind ausnahmslos zu bündig, zu fragmentarisch, zu flüchtig; das Ganze verrät den Lyriker, der zwar zu dem wirklichen Leben zurückgekehrt ist und mit der großen Menschheit fühlt, der aber durch diese Menschheit noch nicht in innigem Kontakt gereift und gestählt ist, der für ihre oft kindlichen Forderungen noch nicht empfänglich geworden ist und sich ihrem mangelnden Verständnis anzupassen fügen vermag.

Aus dem Manuskript übertragen von Else Otten

Adam und Eva/ von Christian Morgenstern

Adam und Eva stehen an dem Baum,
aus dem es ihnen rauscht wie Zukunftstraum.

Aus dunklem Laube zischt der Schlange Witz:
Wofern ihr esset, fährt in euch der Blitz.

Und Eva blickt auf Adam wie gebannt,
und Adam blickt auf Eva unverwandt.

Und wie die Augen ineinanderruhn,
da müssen sie das Ungeheure tun.

Sie hebt den Arm und biegt den Zweig zu ihm.
Von ferne blitzt das Schwert der Cherubim.

Er wählt den schönsten Apfel totenbleich.
Und beide essen von der Frucht zugleich.

Von ihrer Seele sinkt der Unschuld Flor.
Es wühlt die Flamme sich der Scham empor.

Die Hände kreuzend überm Schoß, so stehn
sie da, die sich zum ersten Male sehn.

Und Zwiespalt, ob er gehn, ob bleiben soll,
verwirrt sie, jeden, süß und wehevoll.

Da fällt ein großer Schatten über sie —.
Und zitternd wendet sich zur Flucht ihr Knie.

Der Fall Brahm

Lieber Herr Jacobsohn,

als ich in der „Zeit" den Fall Hauptmann besprach, habe ich in einer Zwischenbemerkung, ganz beiläufig, ein paar Worte für Brahm gesagt, von dem ich glaube, er werde jetzt weit über Gebühr gescholten. Sie waren so freundlich, meine Ansicht vor Ihren Leserkreis zu bringen, und haben ihr eine ebenso ausführliche als interessante Entgegnung zuteil werden lassen. Wenn ich trotzdem auch jetzt noch überzeugt bin, daß an Brahm ein Unrecht geschieht, so erlauben Sie mir gewiß, diese Meinung — ebenfalls vor Ihrem Leserkreis — zu motivieren. Das bißchen Freude, das einem öffentliche Wirksamkeit bringt, ginge ja sofort zum Teufel, wenn man nicht mehr sagen dürfte, daß man einen Unschuldigen für unschuldig hält.

Wir befinden uns da in einem merkwürdigen Widerspruch.

Ich halte „Die Jungfern vom Bischofsberg" für ein ganz schlechtes Stück. Sie fanden manches an dieser Arbeit schätzenswert, priesen, unter anderm, eine Liebesszene, die „schöner und schlichter nicht zu denken, nicht zu dichten" sei. Dennoch bin ich es, der Brahm verteidigt, während Sie ihn anklagen.

Nach meiner Auffassung gäbe es für Brahm gar keine Milderungsgründe. Nach Ihrer Kritik müßten dem Direktor des Lessing-Theaters doch einige mildernde Umstände zuerkannt werden. Man könnte etwa für Brahm anführen, er sei — wie Sie — von der Liebesszene entzückt, sei von der „zarten Stimmungskunst des Poeten", von der „durch und durch persönlichen Sprache dieser Menschen" — wie Sie — berührt gewesen. Man könnte entschuldigend anführen, er habe niemals einen sonderlichen Sinn für Humor gehabt, weshalb ihm die Wurstgeschichte gar nicht so erbärmlich vorkam, wie uns. Ein Direktor, der ein Stück aufführt, das eine so seltene, so hohe Qualität besitzt, wie jene Liebesszene, die „schlichter und schöner nicht zu denken, nicht zu dichten ist", könnte bei dem furchtbaren Mangel an schlichten, schönen Liebesszenen in unsrer neuern dramatischen Literatur selbst vor dem strengsten Richter noch Anspruch auf Gnade erheben. Dennoch verurteilen Sie ihn ohne Erbarmen, ohne ihm einen mildernden Umstand zuzubilligen. Während ich, der ich das ganze Stück, Szene für Szene unerträglich finde, Brahm ohne weiteres dem Freispruch empfehle.

Ich habe in der „Zeit" einfach gesagt, das schlagende Argument des Premierenskandals, mit dem jetzt nachträglich alle so bequem und unwidersprechlich hantieren, habe Brahm nach der Lektüre des Manuskripts noch nichts ins Treffen führen können. Deutlicher: Er konnte allerdings erklären: „Das Stück wird durchfallen." Aber Hauptmann mußte das nicht glauben. Er konnte allerdings sagen: „Es wird einen Skandal geben". Aber das wäre eben nur eine beweislose Empfindung Brahms, wäre nur eine Prophezeiung gewesen. Hauptmann brauchte sie nicht für richtig zu halten, brauchte sich, wenn ihn sonst keine innere Regung veranlaßte, auf Brahm zu horchen, durch solche Bedenken nicht überzeugt fühlen.

Brahm konnte das Stück dann ablehnen. (Sie sagen, er war verpflichtet, es abzulehnen.) Schön. Nur ist es nicht möglich, bei solchen Angelegenheiten das Menschliche auszuschalten. Menschlich genommen, darf man vermuten, daß Hauptmann in diesem Fall gegen Brahm verstimmt gewesen wäre. Ist er außerdem von orthodoxen Anbetern umgeben, dann war Brahm, der einmal Lob und Dienst verweigerte, gar leicht verdächtigt, er wolle jetzt andern Göttern opfern. Und Hauptmann hätte sich nur noch rascher entschlossen, zu Reinhardt zu gehen, zu dem es ihm ja — seit das „Friedensfest" in den Kammerspielen war — nicht an Beziehung noch an Lockung fehlte.

Sie sagen, Reinhardt hätte niemals ein Stück, das vorher von Brahm abgelehnt wurde ... und so weiter. Abgesehen davon, daß Rabbi Akiba darauf eine Antwort wüßte, ist doch alles, was Sie daran knüpfen, nur Hypothese. Da darf ich wohl auch meine Vermutung aussprechen. Denn Tatsachen liegen ja nicht vor.

Ich sage: Reinhardt hätte „Die Jungfern vom Bischofsberg" genommen. Er mags heute leugnen. Er hätte es getan und sich damit den Anspruch auf das nächste (hoffentlich bessere) Stück von Hauptmann vertragsmäßig gesichert. Sonst wäre er ja nicht der kluge Reinhardt. Er hätte das Stück vielleicht in die Kammerspiele gebracht, um es dort, vor einem kleinen, gewählten Kreis, gegen den ärgsten Skandal zu schützen. Freilich, einen Durchfall hätte es auch bei Reinhardt gegeben. Davon bin ich ebenso überzeugt wie Sie. Aber bei Reinhardt wäre nicht so viel Spektakel, wäre alles sanfter und stiller gewesen.

Sie fragen: „Wie hätten dann die beiden Direktoren dagestanden?" Und meinen, Brahm hätte dann in der Glorie seiner Überzeugungskraft geleuchtet. Ach, du lieber Gott. Für wen? Für zwei, drei Menschen, die näher zusehen. Es hätte nicht an Stimmen gefehlt, die dann laut genug erklärt hätten: Brahm sei doch verpflichtet gewesen, für Hauptmann das Äußerste zu riskieren. Man hätte ihm seine Sudermann- und Fulda-Episoden noch ganz anders zu schmecken gegeben; hätte gesagt, Hauptmann habe das Recht gehabt, auf seinem eigenen Boden, vor seinem angestammten Publikum zu fallen, wenn er schon fiel. Man hätte sogar behauptet, dem Stück wäre es im Lessingtheater mit Bassermann (ja! mit Bassermann . . .) vielleicht besser ergangen. Man hätte Brahm beschuldigt, er habe dem „Geschäft" zuliebe seinen vielverdienten Hausdichter exmittiert, er habe die Sache, die er so lang vertreten, aus Kassenangst im Stich gelassen und sei den Weg aller Schlenther gegangen.

Daß man ihm als einem starken Charakter Ovationen gebracht hätte, weil er ein Stück von Hauptmann abgelehnt hat, erlaube ich mir zu bezweifeln. Sie selbst hätten ja Brahm das Wort geredet. Das nehme ich nach Ihren Ausführungen als gewiß an. Etwa noch zwei, drei andre. Aber sonst . . . sonst sind alle, wenn irgendwo eine charakterschöne Tat unter Opfern vollbracht wird, ungeheuer nobel, nehmen das für selbstverständlich und reden gar nicht weiter davon.

Brahm war in einer schlimmen Lage. Die Leute hätten gesagt: Jetzt hat ihm der Reinhardt auch noch den Hauptmann weggeschnappt. Sie hätten gesagt: Reinhardt hat dieses schlechte Stück gespielt, damit er die nächsten Stücke Hauptmanns kriegt. Sie hätten gesagt: Das hat Reinhardt wieder schlau gemacht. Und hätten gesagt: Was wird der Brahm ohne Hauptmann anfangen?

Er war in einer schlimmen Lage. Diese Empfindung hatte ich, als der Premierenskandal nach Wien gemeldet wurde; hatte sie noch mehr, als ich dann das trübselige Lustspiel in der Buchausgabe las. Dabei wußte ich nicht einmal, daß Brahm „Die Jungfern vom Bischofsberg" schon einmal abgelehnt, daß er die Mißratenheit des Werkes voll erkannt und ihm anderthalb Jahre die Bühne geweigert hat. Das erfuhr ich erst aus Ihrem Artikel. Und jetzt, seit ich das weiß, steht es vollkommen fest für mich, daß man Brahm Unrecht tut.

Er hat also alles aufgeboten, um den Freund, den Dichter, sein Theater und sich selbst vor einer Blamage zu bewahren. Daraus geht hervor, daß er sich zur Wehr setzte, daß er dann nicht anders konnte, weil er zuletzt den Eindruck hatte: wenn ich jetzt nicht nachgebe, bin ich in der Gefahr, mir selbst den liebsten Freund, meinem Theater den wichtigsten Dichter zu verlieren. Brahm hat also vor anderthalb Jahren „Nein" gesagt? Nun wohl: seither kam das „Friedensfest" in die Kammerspiele. Und er hat sich gefügt. Sie meinen, er kann bei der Annahme der „Jungfern vom Bischofsberg" nicht an Reinhardt gedacht haben? Er hat nur an Reinhardt gedacht, an niemand andern. Und hatte alle Ursache dazu.

Ihr Entschluß, dem Doktor Brahm die Augen zuzudrücken, steht aber offenbar fest. Ich will Sie daran nicht hindern. Sie sagen, er sei fertig. Vielleicht haben Sie Recht. Aus Ihrem Artikel geht für mich hervor, er sei im Sterben, und wir müssen nächstens um ihn trauern. Auch das ist möglich. Ich habe keine Lust, hier den Totenbeschauer zu machen oder Wiederbelebungsversuche anzustellen. Tun Sie doch mit Brahm in allen übrigen Dingen, was Sie wollen. Ich bin nicht in der Nähe, kann aus solcher Distanz über den Gesamtbefund, zu dem Sie gelangen, kein Urteil haben. War auch nie ein Freund oder Anhänger Brahms, um jetzt wehleidig zu zucken, wenn Sie an seine Obduktion schreiten.

Aber selbst, wenn ich nicht vieles an ihm hochschätzen müßte, käme ich in diesem Fall zu dem Resultat: Hier geschieht ihm Unrecht. Es leuchtet mir nicht ein, warum man dieses Stück, das Gerhart Hauptmann geschrieben hat, jetzt hernimmt, es als Beil benutzt, um Otto Brahm damit den Schädel einzuschlagen. Es leuchtet mir nicht ein, warum man aus dem anderthalb Jahre lang bekundeten Willen Hauptmanns, dieses schlimme Stück spielen zu lassen, einen Strick dreht, an dem Brahm aufgehängt wird. Brahm war in dieser Sache künstlerisch, menschlich, war in allen Positionen der Schwächere. Und für mein Rechtsgefühl fällt hier die ganze Verantwortung auf Hauptmann.

Warum wird denn dieser Spieß, den man dem Doktor Brahm jetzt so unbarmherzig in den Leib rennt, nicht einmal auch umgedreht?

Da ist ein Dichter, der einen Direktor gefunden hat, wie niemals noch in deutschen Ländern ein Dichter einen Direktor hatte. Treu, anhänglich, schmiegsam und immer willig. Ein Direktor, dessen Glaube niemals wankend wurde, auch nicht vor den schwächsten, mißlungensten Werken, die dieser Dichter ihm bot. Ein Direktor, der oft genug dem widerstrebenden Publikum das Wollen dieses Dichters aufnötigte, oft genug mit keuchendem Atem, mit Sorge und Schwierigkeiten. Ein Direktor, der sich in guten und bösen Tagen als Freund, als Versteher, als Agitator und als . . Helfer bewährte. Und dieser Dichter vergilt all diese Leistungen nicht mit felsenfestem Vertrauen in das reine Urteil eines solchen Mannes? Glaubt der Warnung des Freundes nicht aufs erste Wort, von dessen Ehrlichkeit er tausendmal überzeugt sein müßte? Wird in seinem Selbstgefühl nicht stutzig, wenn von solcher Seite Kritik und Ablehnung kommt? Sondern „reicht" einfach das einmal zurückgewiesene Stück „nochmals" ein? Dieser Dichter zaudert nicht, in einem Augenblick, in dem „die Not am höchsten und die Konkurrenz am schärfsten" ist, ein solches Stück durch die Wucht seiner Stellung auf eben diese Bühne zu heben, deren Direktor er so viel zu danken hat?

Wenn wir von künstlerischem Ernst, von der Pflicht, sein Bestes zu geben, sprechen, müssen wir, glaub ich, beim Dichter anfangen. Würden es auch in jedem andern Falle tun. Nur bei Hauptmann . . nur bei ihm haben wir Brahm als eine Art Prügelknaben angestellt, wie beim Prinzen den Bürgerjungen, der dann jedesmal gewichst wird, wenn Se. Hoheit schlecht gelernt hat. Nur für Hauptmann haben wir einen „Verantwortlichen" angenommen, einen Kurator. Als ob sein teures Haupt von der irdischen Sorge des „Ausbadenmüssens" bewahrt sein sollte. Und welche Macht, welche Disziplinargewalt hat dieser Kurator über die Entschließungen, die er vertreten muß, welche, wenn ihm jahrelange Freundschaft, innigstes Verstehen und aufopfernde Dienste nicht den rechten Einfluß sichern konnten? Gar keine.

Ich finde in Ihrem Artikel, da, wo Sie vom Publikum des Lessing-Theaters reden, eine Unterscheidung zwischen Deutschen und Deutschen. Und ich finde, nicht nur bei Ihnen, in der ganzen Behandlung des Falles, daß man zwischen Deutschen und Deutschen unterscheidet. Ich finde, daß man es den blonden Deutschen sehr leicht, sehr billig und sehr bequem macht. Während man den nicht Blonden die ganze Strenge der bürgerlichen, der militärischen und jetzt auch der künstlerischen Gesetze zu kosten gibt. Ich finde, daß man aus mancherlei Instinkten, aus allzu frechen und aus allzu demütigen, aus mancherlei Quellen, die bloszulegen mich diesmal zu weit führen würde, in eine unhaltbare Praxis gerät. Kurz und gut, ich finde es sinnlos, wenn Hauptmann etwas verschuldet hat, in den Ruf auszubrechen: Der Brahm wird verbrannt!

Gerhart Hauptmann darf wohl für sich selbst verantwortlich gemacht

werden. Er ist alt genug, Mann genug, hat vom Ruhm und vom Schimpf dieser Welt genug erfahren, um zu wissen, wo Rhodus liegt. Weiß ers nicht, dann fehlt seiner Künstlerschaft das Wesentliche. Und keine Fürsorge kann ihm helfen. Der Dichter der „Jungfern vom Bischofsberg" hat unlängst erst erklärt, er sei „jederzeit bereit, vor sein Werk zu treten". Er trete vor.

Felix Salten

Ich habe diesen Brief mit derselben Freude gedruckt, mit der ein guter Staatsanwalt die wirksame Rede eines temperamentvollen Verteidigers aufnehmen mag. Wenn nämlich dieser Staatsanwalt kein Streber ist, der sich durch die Erzielung hoher Strafen unten gefürchtet und oben beliebt machen will, wenn er sich immer seiner einzigen Pflicht bewußt bleibt, der Pflicht, die reine Wahrheit zu erforschen: dann wird ihm nicht weniger wichtig und willkommen sein, was zur Entlastung, als was zur Belastung des „Angeklagten" dienen kann. Lassen wirs ruhig bei diesem Wort: es verliert, in der mildern Sphäre der Kunst, wo nicht seine Strenge, so doch seine Anstößigkeit. Aber einigen wir uns, bevor wir das Urteil fällen, wenigstens endgültig darüber, wessen der Theaterdirektor Otto Brahm hier eigentlich angeklagt ist. Es will mir scheinen, als ob er gegen Vorwürfe in Schutz genommen wird, die ich ihm nie gemacht habe; als ob Momenten eine außerordentliche Wichtigkeit beigelegt wird, die den Kern der Sache gar nicht berühren; als ob Motive für eine Handlung gesucht werden, die an und für sich, durch welche Motive immer hervorgerufen, unwesentlich ist und erst in einem größern Zusammenhang eine Bedeutung erhält. Diesen Zusammenhang haben wir verloren: Wir müssen ihn wiederfinden. Wir haben uns ins Gestrüpp vager Hypothesen und psychologischer Vermutungen verirrt: Wir müssen ins klare Reich ästhetischer Tatbestände zurück. Ich käme mir nachträglich recht komisch vor, wenn ich vierzehn Seiten meines Blattes an die Lösung des Welträtsels gewandt hätte: Ob Brahm Hauptmanns neues Stück hätte ablehnen sollen, und aus welchen Gründen er sich schließlich für die Annahme entschieden hat. Die Frage ist, erstens, von erheblicher Nebensächlichkeit. Sie kann, zweitens, nur beschwatzt, nicht beantwortet werden. Sie ist, drittens, von mir niemals aufgeworfen worden. Ich habe es, vor vierzehn Tagen, beängstigend genannt, daß jenes Stück zur Aufführung gelangt ist. Ich habe Brahm gewarnt, so weiterzuarbeiten, wie er es seit Beginn dieses Spieljahrs tut. Ich habe beklagt, daß in seinem Hause nichts, nichts und abermals nichts geschieht. Ich habe gefragt, ob wirklich so unrühmlich enden soll, was so herrlich begann. Mit einem Wort: Die Aufführung der „Jungfern" ist für mich nichts als der Punkt auf dem I, ist für mich nur der äußerlichste Anlaß gewesen, Brahms ganze künstlerische Situation zur Diskussion oder, wenn ihr wollt, unter Anklage zu stellen.

Bevor ich aber zu diesem einzig faßbaren Inhalt unsers Prozesses zurückkehre, möchte ich zwei kleine Mißverständnisse beseitigen, die sich bei unserm abwegigen Gerede eingeschlichen haben. Es geschieht lediglich im Interesse einer wünschenswerten literarischen Korrektheit und kann sehr schnell geschehen. Zunächst habe ich nirgends behauptet, daß Brahm Hauptmanns Stück „schon einmal abgelehnt und ihm anderthalb Jahre die Bühne geweigert hat". Ich habe nichts weiter gesagt, als daß Hauptmann „damals sein Lustspiel zurückgezogen" hat. Nicht einmal zwischen der Tatsache, geschweige denn der Möglichkeit, daß Brahm dem Dichter seine Ansicht über das Stück unumwunden ausgesprochen, und der zweiten Tatsache, daß Hauptmann es zurückgezogen hat, hätte ich einen Kausalzusammenhang herstellen können. Ich habe absichtlich alles offen gelassen. Vielleicht hatte Hauptmann „damals" genügend Selbstkritik. Vielleicht waren es andre Freunde, die ihn bestimmten. Vielleicht . . . Der Reiz, zu kombinieren, scheint doch mächtig. Sei ein Mann und gib ihm nicht wieder nach. Komm zur Sache, nachdem du von jenen zwei kleinen Mißverständnissen auch das zweite beseitigt hast. Dies ist nicht sowohl eins, wie es eins werden könnte. Es klingt nämlich wirklich wie ein Widerspruch, daß ich an den „Jungfern vom Bischofsberg" mehr Lichtseiten als alle übrigen Kritiker entdeckt und trotzdem so eindringlich wie kein andrer gegen die Aufführung protestiert habe. Aber es klingt auch nur so. Wer weiß, wie Kritiken entstehen, und was ein Drama aufführenswert und aufführbar macht, wird hier keinen Widerspruch empfinden. Ich schätze an einem Stück von hundertfünfundzwanzig Seiten eine Liebesszene von drei Seiten und ein paar Eigenschaften, die auf der Bühne verfliegen. Ich würde keine Fälschung begehen, wenn ich diese Dinge überhaupt nicht erwähnte. Denn das Ganze entscheidet, und das Ganze ist nicht zu retten. Aber ich erwähne alle jene Einzelheiten und unterstreiche und rühme sie, weil ich, in Wien und in Berlin, nach Kräften ein Gegengewicht gegen die schadenfrohen Goldmänner dieses und andres Namens bilden möchte. Vollkommene Objektivität ist, in der Kunst wie im Leben, ja doch ein unerreichbares Ziel. Also ist es ebenso erlaubt, zu einem guten Zweck die paar Vorzüge eines ganz mißratenen Dramas zu übertreiben, wie es erlaubt ist, solche paar Vorzüge vollständig zu vergessen, sobald ein Mann wie Bahr es für eine Tapferkeit erklärt, jenes Drama aufzuführen.

Ich bin ja jetzt wieder in einer ähnlichen Lage. Ich finde, daß „Mieze und Maria", Georg Hirschfelds neue Komödie, viel zu nachsichtig behandelt worden ist. Vom Publikum wie von einem Teil der Kritik. Ich kann beide nicht einmal schelten. Denn ich bin überzeugt, daß bei ihnen, in der Erinnerung an Hirschfelds zahlreiche und schmerzhafte Mißerfolge, ähnliche Empfindungen vorgewaltet haben, wie im Fall der einen Hauptmannschen

Niederlage bei mir. Nur bin ich wiederum damit jeder Rücksicht überhoben. Wenn ich mir schon vorhalten muß, daß hier einem Dichter sein Recht nicht geworden ist, so ist das diesmal doch anders gemeint. Hirschfelds Stück gehört nicht ins Lessing-Theater. Es ist nicht wert, von kostbaren Künstlern für einen Abend halbwegs erträglich gemacht zu werden. Es ist spottschlecht und noch schlechter, weil es Ansprüche erhebt. Ein uneheliches Kind soll im vierzehnten Jahre von seiner armen Muter und seinen sieben Halbgeschwistern weg in die Grunewaldvilla seines sonst kinderlosen Vaters verpflanzt werden. Aus der Wahrscheinlichkeit, daß es sich dort totunglücklich fühlen und schleunigst nach Pankow zurückkehren wird, sind alle diejenigen derbkomischen Effekte geholt, die ehedem unserm alten L'Arronge nahegelegen haben. Auch seine Sentimentalität ist wieder in Kraft und um einen Grad ranziger geworden. Andre schätzbare Qualitäten haben sich dem Nachfahren vorläufig versagt. Er hat noch nichts von L'Arronges zuverlässiger Bretterfestigkeit. Er verzichtet ganz auf die Kontrastwirkung, die aus der pankower Werkstätte eines siebenfach gesegneten Tischlers zu holen wäre und muß solche unangebrachte Vornehmheit damit büßen, daß wir uns in dem ewigen Einerlei seines billigen Bühnenreichtums schrecklich langweilen. Wenns wenigstens noch Couplets gäbe! Sie sind leider nicht mehr Mode und werden heute durch eine differenzierte Charakteristik und ähnliche Komödienelemente ersetzt. Der Vater der Mieze und Maria ist nicht als Possenfigur, sondern als ein humoristisch gesehenes Menschenkind gedacht. Dieser Wendelin vernachlässigt über seinen snobistischen Kunstbestrebungen und seinen Streifzügen hinter die Kulissen seine kinderlose Frau Sybille. Als ihm das Kind jener Jugendliebelei ins Haus kommt, haben selbst so entfernte Muttergefühle die Macht, Sybillen für ihn zu verschönen. Er verliebt sich in sie und wird noch einmal Vater werden. Auch ihn macht ein Abglanz besser und schöner. In alledem soll er ein komischer Kauz bleiben. Diese Mischung ist Hirschfeld durchaus mißlungen. Sein Wendelin ist abwechselnd und ganz getrennt Trottel und Mensch. Wenn er das eine ist, sind ihm weder die Worte noch die Regungen des andern zuzutrauen, und umgekehrt. Wie er sich mit einem bluts- und wesensverwandten Grafen und gegen seinen Sekretär benimmt, ist er gar nicht imstande, die Wandlung seiner Frau auch nur zu bemerken, noch viel weniger, sich von ihr anstecken zu lassen. Der Zwiespalt ist so stark, daß ich — jetzt, beim Schreiben — doch wieder zweifelhaft werde, ob ich Hirschfeld nicht zu seinen Gunsten Charakterisierungsabsichten, wenn auch erfolglose, unterschiebe, wo er nichts tut, als eine haltlose Figur dem Bedürfnis jeder Situation anzupassen. Was sonst in dem Stück herumläuft, könnte diesen Verdacht bestärken. Wendelins Tochter, das Titel-

kind, hat vom Vater die bequeme Eigenschaft, entweder unvergleichlich dümmer oder unvergleichlich klüger zu sein, als ein berliner Mädel von vierzehn Jahren zu sein pflegt und vermag — wie es der Autor gerade braucht. Dabei sind diese beiden Januskindsköpfe lebendig im Vergleich zu ihren mehr oder minder episodenhaften Angehörigen und Lehrern, und sie sind geradezu genießbar, gehalten gegen Herrn Joseph Lindigkeit. Dieser Privatsekretär aus der Gegend hinter Posen trägt nicht nur das tausendjährige Elend seines Stammes, sondern sagt das auch und sagt es so. Was immer er spricht, es ist Gänseschmalz und macht Antisemitismus. Wenn das Stück sonst lebensfähig wäre — er wäre des Stückes Tod. Es ist nicht wert, von kostbaren Künstlern für einen Abend halbwegs erträglich gemacht zu werden. Es gehört nicht ins Lessing-Theater.

Es ist von den fünf Stücken, die Brahm in diesem Winter aufgeführt hat, das fünfte, das er nicht hätte aufführen sollen. Dabei ist nicht an das Geschäft gedacht, das ein paar von diesen Stücken vielleicht gemacht haben. Wenn Brahm damit zufrieden ist, trivial herumzuexistieren, seine Pacht zu zahlen und für die Theaterkunst Berlins langsam belanglos zu werden, so fällt allerdings alles in sich zusammen, was ich über ihn gesagt habe. Um ihm das zuzutrauen, dazu schätze ich ihn zu hoch. Weil ich ihn so sehr hoch schätze, darum habe ich ihn mit den stärksten Worten beschwören zu sollen geglaubt. Ich habe Brahm zwar nicht aufgehängt, ihm vorher nicht den Schädel eingeschlagen und ihm auch nicht die Augen zugedrückt und hätte, wenn mir schon nach dergleichen der blutige Sinn stünde, dazu doch niemals die einzelne Aufführung eines noch so schlechten Hauptmannschen Stückes als Vorwand benutzt. Wohl aber habe ich ihn, nach einem beispiellos sterilen Spieljahr, neben dem die traurigen Vorgänger beinahe wieder Glanz und Fülle gewinnen, „fertig" genannt. Warum? Schließlich schreibt man ja nicht, um weißes Papier unbrauchbar zu machen, sondern um auf ein paar wertvolle Menschen zu wirken. Einer meiner wertvollsten Leser ist Brahm. Für ihn vor allen habe ich seine künstlerische Lage als so traurig dargestellt, daß es sich wie ein Nekrolog ausnehmen konnte. Mags immerhin naiv und optimistisch klingen: Er sollte erschrecken. Sollte zum mindesten stutzig werden, wenn ein Freund seines Wesens und seiner Bestrebungen, der die großen Worte längst nicht mehr verschwendet, solche Ausdrücke gebrauchte. Sollte sich besinnen und sollte trotzen. Als sein Ibsen auf dem Sterbebette lag und Frau Susanna in angstvoll heuchelnder Liebe dem Gefährten ihres langen Lebens vorspiegeln wollte, er werde wieder ganz gesund — da kam aus Ibsens Munde nur ein einziges Wort: Tvaertimod! Nun gerade nicht! Ich habe Brahm auf ein Sterbebett gelegt, habe behauptet, daß er nie wieder gesund werden könne, und wäre

überglücklich, von ihm ein kräftiges Tvaertimod! der Tat zu hören. Denn darüber muß er sich klar sein: So geht es nicht weiter. Wenn unser scherzhaft-ernstes Gerichtsspiel doch einmal fortgeführt und mit einem Urteil beschlossen werden soll, dann darf dieses Urteil nur diesen Inhalt haben:

Im Namen der Kunst! Der Angeklagte Otto Brahm, Direktor des Lessing-Theaters zu Berlin, wird schuldig befunden, in dem Theaterjahr 1906/7 seine Persönlichkeit bis zur Unkenntlichkeit verstellt zu haben; in sieben langen Wintermonaten nichts geleistet zu haben, was seines guten alten Geistes auch nur einen Hauch hätte verspüren lassen. Brahm ist überführt: von Sudermann ein schleimig-juvenalisches Stück, wie aus der Hinterlassenschaft Neumann-Hofers, gespielt — dem Dichter Herbert Eulenberg, zu seinem Schaden, statt seines bühnensichersten sein bühnengefährlichstes Drama aufgeführt — durch eine zuckrige Verssatire Ludwig Fuldas uns um einen schönen Abend unsers Lebens, das Theater des Herrn Schmieden um dreißig ziemlich volle Häuser gebracht — den Dichter Gerhart Hauptmann mit seinen „Jungfern" dem allgemeinen Gelächter und Mitleid ausgesetzt — Georg Hirschfelds neue Komödie einem sogenannten Volkstheater entzogen zu haben. Brahm ist weiter überführt: von Hauptmann nichts als den „Fuhrmann Henschel", von Ibsen nichts als „Hedda Gabler" und „Wenn wir Toten erwachen" neuaufgenommen und ohne besondere Sorgfalt, ohne gewohnte Siegbaftigkeit ausgeführt zu haben. Brahm hat, das wird ohne Beweis unterstellt, Verpflichtungen gegen das Kunstleben Berlins, die sich daraus herleiten, daß er ein wichtiges Theatergebäude und eine Anzahl unvergleichlicher Schauspieler jeder andern Bestimmung fernhält. Er hat gegen seine Schauspieler Verpflichtungen, die sich aus dem heißen Spieltrieb und der genialen Spielfähigkeit dieser Männer und Frauen herleiten. Er hat gegen die lebenden Dramatiker Verpflichtungen, die sich aus seiner literarischen Vergangenheit, aus dem kulturellen Nebenzweck eines großen Theaters, aus den Entwicklungsnöten dieser Dramatiker und aus unsern künstlerischen Bedürfnissen herleiten. Daß Brahm im abgegangenen Theaterjahr diese seine Verpflichtungen in ungewöhnlichem Grade vernachlässigt hat, ist zwingend bewiesen. Es wird ihm zur Buße auferlegt, im kommenden Spieljahr mit verdreifachtem Eifer an die alte und immer wieder neue Arbeit zu gehen. Es wird ihm auferlegt, den ungenutzten oder doch zu wenig genutzten Kräften seiner einzigartigen Menschendarsteller freien und weiten Spielraum, im wörtlichsten Sinne, zu geben. Es wird ihm auferlegt, den verheißungsvollen Werken unbekannter Namen tiefere Achtung zu beweisen als den leeren Jahreslieferungen müder Modedichter. Es wird ihm auferlegt, über der zukunftsträchtigen Gegenwart die gegenwartsnahe Vergangenheit nicht zu vergessen. Das alles wird Otto Brahm auferlegt. Im Namen der Kunst!

Romeo und Julia auf dem Dorfe / von Hans Warbeck

Während des ganzen Abends wurde ich die Erinnerung an „Frühlings Erwachen" nicht los. Hier wie dort ein blutjunges, kaum dem zartesten Kindesalter entwachsenes Liebespaar, das unter dem Zwang einer süßen Seligkeit dem unentrinnbaren Tod in die Arme treibt. Hier wie dort statt des leisesten Versuches einer dramatischen Verwicklung eine Reihenfolge von Szenen, die selten länger dauern, als fünfzehn Minuten. Und das alles gesehen durch einen Rahmen, der Menschen und Dinge aus der lebendigen Wirklichkeit entrückt in eine Sphäre starrer Traumhaftigkeit. Das Musikdrama des Herrn Frederik Delius, das eine geheimnisvolle Hand über Nacht in ein Idyll verwandelte, hält mit Bewußtsein alle bewegenden Momente von sich fern. Mit Ausnahme des väterlichen Streits, der zu der Kinder Liebesnot den Grund legt, und des Anfalls, den der beleidigte Liebhaber auf den Vater der Geliebten unternimmt, ist jeder Fortschritt der äußern Handlung hinter die Szene verlegt. Von dem Anbandeln und Fortspinnen des Rechtsstreits erfährt man nur durch Hörensagen. Daß Vrenchens, von Sali halbtot geschlagener Vater ins Spital gebracht wird, sieht man nicht auf der Bühne, Vrenchen erzählt es uns. Vor der in Aussicht gestellten Austreibung aus dem väterlichen Haus fällt der Vorhang ebenso pünktlich, wie er sich schonend senkt, ehe die Liebenden ihren ländlichen Liebestod durch Versenken des Kahns vollziehen. Damit noch nicht genug, faßt der schwarze Geiger zu Anfang des letzten Bildes noch einmal zusammen, was wir in den vorhergehenden Bildern umständlich gesehen haben. Mit dieser fast ängstlichen Umgehung auch der geringsten Aktion läuft eine idyllische Sorglosigkeit in der Durchführung der Personen Hand in Hand. Soweit sie in jedem Bild leibhaftig auftreten, sind sie nicht in Beziehungen zu einander gesetzt. Meist aber verschwinden sie schon nach der ersten Viertelstunde. Auch zwischen dem Liebespaar kommt es zu keinem greifbaren Vorgang: von links tritt es Hand in Hand auf, sieht sich einige Minuten lang in die Augen und geht in derselben Verfassung rechts wieder ab. Nur der schwarze Geiger wühlt die trägen Wasser reiner Stimmungsmacherei etwas auf. Er ist die idée fixe, die beharrlich durch den bunten Wechsel der Szenen klingt. Wie er vor Anfang des Stückes war, so lebt er nach seinem Abschluß weiter. Sein schrilles Lachen, mit dem er sich über seine innere Zerrissenheit hinweghöhnt, behält noch Recht, als die Liebenden im Strudel des schimmernden Sees längst versunken sind. Im ganzen also das genaue Gegenteil eines Dramas. Und doch eine unerklärliche, zwingende Wirkung, weil unter der scheinbar regungslosen Oberfläche eine geheimnisvolle Strömung an das aufhorchende Ohr des Hörers rauscht. In „Frühlings Erwachen" war es eine sozialethische Frage, auf die immer wieder eine Antwort verlangt und gegeben wurde. In „Romeo und Julia

auf dem Dorfe" ist es die unter der Todesbestimmung, wie unter einer üppigen, aber verderblichen Sonne, doppelt heiß aufblühende, qualvoll-selige Liebe zwischen zwei Menschenkindern, die das Herz unter einem süßen Bann hält. Ein nicht zu unterschätzender Bestandteil der Wedekindschen Kindertragödie fehlt allerdings: die schwüle Erotik. Und doch wäre es leicht gewesen, in dem glühenden Mohnfeld das geschehen zu lassen, was in lockender Sommernacht auf dem Heuschober passiert. So aber gehen Sali und Vrenchen rein und unbefleckt durch das Stück. Und nur einmal, am Schluß des vierten Bildes, scheint unter den jauchzenden Rufen lustvoll erregter Männlein und Weiblein für einen Augenblick die Sinnlichkeit die Schranken kindlicher Zuneigung zu durchbrechen.

Der Musik, die Frederik Delius zu dieser Stimmungsphantasie geschrieben hat, kann man nachrühmen, daß sie sich dem Stil des Ganzen vortrefflich einfügt. Sie hat den süßen, weichen, klagenden Ton, entwickelt ein paar sehr schöne, ausdrucksvolle Themen und klingt aus einem Orchester, das alle Mittel einer modernen Polyphonie verwendet. Auf eine Charakteristik der Personen ist mit Vorbedacht verzichtet. Der eine Vater singt wie der andre, diese wieder wie der schwarze Geiger und die Schar der lärmenden Vagabunden. Immer ist es ausschließlich das Liebespaar, das Sinn und Inhalt der Musik bildet. Und auch sie sind nicht Gegenstand der Tondichtung, sondern die Ausmalung der einen, einzigen Situation, in die sie als Symbole hineingestellt werden. Liebe, Liebe, und immer wieder Liebe: das ist das Thema, das der Komponist mit souveräner Verachtung der menschlichen Stimme auf seinem Orchester spielt. Daß mit dieser Praxis eine gewisse Monotonie erzielt wird, ist sicher. Ebenso sicher ist aber auch, daß der Stimmungsdramatiker dasselbe Recht hat, gehört zu werden, wie der Aktionsdramatiker. Dieser packt mich durch seine hinreißende Melodie und den Sturm der Vorgänge. Jener zwingt mich nieder durch der Ahnungen süßen Zauber. Gewinn aber trage ich fort aus beiden. Und das ist schließlich die Absicht der Bühne. Die Zeiten, wo der „Tasso" als undramatisch galt, sind zum Glück längst vorüber. Auch in der Oper sollte man Rücksicht nehmen auf diejenigen, die den Genuß suchen in feinen Sensationen.

Die Regie des Herrn Gregor ist noch nie so groß gewesen, wie in dieser Szenenfolge, die ein Mindestmaß der Nuancen verlangt. In der Ruhe die Bewegung zu geben, das war die eines Meisters würdige Aufgabe. Sehr fein hat Gregor den primitiv-legendenhaften Charakter des Werkes betont, indem er hinter dem Vorhang noch einen blumenbestickten Rahmen aufbaute, in dessen vier Leisten die Szenen wie lebende Bilder erscheinen. Damit ist das Motto: „Kinder, hört die Geschichte" gegeben, ist der stilistische Deckel geschaffen, den man bereits hoch gestimmt zu einer märchenhaften Erzählung aufschlägt. Von den sechs schlechthin vollendeten Bildern mache ich das vierte namhaft, das von einer seltsam-bizarren Hysterie ist, und das sechste, das mit Künstlerschaft die verlorene Welt der Vagabunden mit dem Schönheitsreich reiner, aufopfernder Liebe kontrastiert.

Das Musikalische hält sich diesmal auf der Höhe des Szenischen, oder steht doch wenigstens kaum dahinter zurück: was bei einer Bühne nicht verwunderlich wäre, die im Vollgefühl eines neuen Stils dem alten Geschmack keine Konzessionen machen will. Dieses Faktum fällt umso schwerer ins Gewicht, als die Deliussche Partitur die Ausführenden vor Aufgaben setzt, die von dem Ensemble der Komischen Oper bisher noch nicht gelöst wurden. Was bis zum heutigen Tage dort erschien, gehört entweder, wie „Figaros Hochzeit", „Don Pasquale", „Zierpuppen" und „Pariser Leben", ins Gebiet der Komischen Oper, oder fällt, wie „Lakmé", „Carmen" und „Tosca", unter das lyrische Drama, oder ist, wie „Hoffmanns Erzählungen", „Corregidor" und „Gaukler", aus beiden Gattungen gemischt. In jedem Fall hatte man es stets mit der blanken, ausgeprägten Melodie zu tun, unter der die Begleitung kein im modernen Sinne ausgestaltetes reiches Sonderleben führte. Mit „Romeo und Julia auf dem Dorfe" steigt die junge Bühne zum ersten Mal auf den Markt des Tages, in die Arena zeitgenössischer Kämpfe herab und erteilt einem Mann das Wort, der ein kompliziertes, raffiniertes, manchmal sogar überladenes Orchester schreibt, der an die musikalische Sicherheit und die Ausdauer der Sänger die größten Anforderungen stellt, der acht Jahre vor „Salome" bereits in unmittelbarer Nähe von Richard Strauß steht. Für ein Riesenorchester von der Qualität unsrer königlichen Kapelle, die an den Werken der Ultramodernen ihren Witz oft geübt hat, ist die Bewältigung einer solchen Partitur natürlich ein Kinderspiel. Für ein Privatorchester von regulär fünfzig Köpfen aber, das sich eben erst eingespielt hat, bedeutet sie eine wahre Sysiphus-Arbeit. Wenn sie trotzdem gelang, so spricht das ebenso für die Instrumentalisten, wie für ihren Kapellmeister, Herrn Fritz Cassirer, der hier zum ersten Mal eine glückliche Hand zeigte. Von den Darstellern findet sich Herr Desider Zador am besten mit den ungewohnten Hindernissen ab: man merkt ihm an, daß er in den „Nibelungen" zu Hause ist. Vrenchen und Sali, das tragische Liebespaar, haben nur schön zu singen und lieblich auszusehen. Fräulein Lola Artôt de Padilla tut das zweite in einem Maße, daß schönheitsdurstigen Seelen das Herz aufgeht. Herr Willi Merkel bemüht sich um das erste. Er entwickelt sich zu einem echten, rechten Heldentenor, der nur auf sein Mienenspiel mehr Obacht geben könnte. Von den übrigen, die durchaus ihre Pflicht tun, nenne ich den charakteristischen Vater des Herrn Arthur Fleischer, eines jungen Künstlers, der im Auge zu behalten ist. So vereinigt sich feinste Inszenierungskunst mit achtunggebietenden musikalischen Qualitäten zu einem respektheischenden Ganzen, das vollkommen unabhängig davon ist, ob sich das Deliussche Werk im Spielplan hält oder nicht. Das Publikum und seine vom lieben Herrgott bestallten kritischen Führer fangen denn auch schon an, die Genialität der Gregorschen Regie anzuerkennen, obwohl sich seit dem ersten Tage des Unternehmens nicht ein Pünktchen verändert hat. Daß es erst jetzt geschieht, das, meine verehrten Freunde, ist ein neuer Beweis für den bedeulosen Tiefstand des neuberlinischen Kunstgeschmacks!

Zum Bühnenfaust/ von Georg Altman

Der Prolog im Himmel

Der „Prolog im Himmel" ist, im Gegensatz zum „Vorspiel auf dem Theater", dasjenige Vorspiel zum Faust, das bei keiner Aufführung fehlen dürfte. Wie wir es allerdings gewöhnlich zu sehen bekommen, ist es der Gipfel der Unkunst: Der Herr — lediglich eine Stimme aus den Soffiten (also wörtlichst ein deus ex machina); die himmlischen Heerscharen — ein Wachsfigurenkabinett; die drei Erzengel — Heroinen im Flügelkleide. Dieser vielen szenischen Schwierigkeiten wegen hat man vielfach überhaupt auf den „Prolog" verzichtet, wie am berliner Hoftheater. Aber so ganz unlösbar scheint mir dieses Problem doch nicht zu sein.

In den letzten Jahren hat der Regisseur den Kunstmaler eher zu viel als zu wenig herangezogen. Man vergaß oft, daß das Bühnenbild innerhalb einer Szene mit der weiterschreitenden Handlung nicht immer Schritt zu halten vermag. Nur in den seltensten Fällen kann man dies durch wechselnde Beleuchtung erzielen. Solch seltener Fall scheint mir der „Prolog im Himmel" zu sein. Es braucht hier kein einziger Stellungswechsel stattzufinden, es braucht keine Bewegung gemacht zu werden, kurz: der Schauspieler braucht überhaupt nicht zu spielen, sondern nur zu sprechen.

Dicht hinter dem Vorhang hängt ein durchsichtiger Gazeschleier, der nicht ganz weiß sein darf, etwa hellgrau, um den Zuschauern stets im Bewußtsein zu bleiben. Auf der Bühne selbst befindet sich nur ein halbkreisförmiges Gemälde (nach Art des Fortuny-Himmels) auf möglichst dünnem Stoff. In der Mitte des Gemäldes, doch mehr nach oben als nach unten, mehr nach links als nach rechts, sind verschwommen die überlebensgroßen Konturen der drei Erzengel zu sehen; den übrigen Teil des Bildes nehmen, ebenfalls verschwommen, Wolken ein. (Die „himmlischen Heerscharen" sind stumm, können also als verdeckt gedacht werden, das heißt: sie fallen bei der Aufführung fort.) Die Beleuchtung ist matthell. „Der Herr" wird durch ein Strahlenbündel dargestellt, das nach links oben projiziert wird. Mephisto erscheint rechts unten als Schattenbild, in Lebensgröße, während des Dialogs mit dem „Herrn" mattschwarz. Bei der Stelle: „Der Himmel schließt, die Erzengel verteilen sich" verlöscht das Strahlenbündel, die ganze Bühne wird dunkler, damit die Erzengel noch mehr in den Hintergrund treten, während das Schattenbild Mephistos etwas größer wird und jetzt ganz scharf hervortritt. So spricht er die Schlußworte, und der Vorhang fällt rasch.

Die Schauspieler stehen, dem Publikum unsichtbar, hinter ihren Emblemen. Die drei Erzengel müssen von Männern gesprochen werden und nicht, wie üblich, von Frauen. Ihre vier letzten Zeilen sprechen sie auch nicht „zu drei", sondern Gabriel spricht die ersten beiden, Michael die dritte tief und Raphael die letzte helljubelnd. Mephisto fällt hier ganz rasch (ohne Atempause) ein und bricht so dem Jubel die Spitze ab. Der Dialog spielt sich

dann in raschem Grundtempo ab und darf nicht durch getragene Sprechweise (die auf den meisten Bühnen das „Milieu Himmel“ kennzeichnen soll) um seine dramatische Wirkung gebracht werden. „Der Herr“ spricht eben „so menschlich mit dem Teufel selbst“, und dieser muß besonders hier darauf achten, daß er als „Schalk am wenigsten zur Last“ ist.

Der Erdgeist

Der Erdgeist wird auf unsern Bühnen entweder als sprechende Statue dargestellt: ein phantastisch gekleideter, möglichst großer Schauspieler (Nesper!) wird nach dem Fallen der Rückwand auf einem Sockel sichtbar, oder er erscheint in der Mitte der Bühne aus einer Versenkung, parallel mit Faustens Schreibtisch, dem Zuschauer im Profil. Oder man verwandelt die Rückwand in ein Transparentbild des Zeus von Otricoli und läßt den Schauspieler aus der Kulisse sprechen. Diese zweite Inszenierung stützt sich auf einen Vorschlag des — schon sehr alten — Dichters. Im Text finden wir als Regiebemerkung nur: „Es zuckt eine rötliche Flamme, der Geist erscheint in der Flamme“; im Urfaust findet sich noch der Zusatz: „in wiederlicher Gestalt“. Alle diese Inszenierungen erscheinen mir als Kinderschreck.

Der Erdgeist als solcher interessiert mich überhaupt nicht, und was mich nicht interessiert, brauche ich nicht zu sehen. Was mich einzig interessiert, ist die Wirkung des Erdgeistes auf Faust, und um diese zu erkennen, muß ich Faust voll ins Gesicht sehen können. Wie ist es aber auf unsern Bühnen? Der gute Faust starrt, wie es die Inszenierung verlangt, den Prospekt an und zeigt dem verehrlichen Publikum seinen Rücken, falls dieses überhaupt auf ihn achtet und nicht in das Studium des phantastischen Erdgeistkostüms vertieft ist, oder sich über das ewige Wackeln des Transparentbilds ärgert. Wie ist dem abzuhelfen?

Faust steht rechts vorn vor seinem Pult; er „erblickt das Zeichen des Erdgeistes“ und spricht schließlich dieses Zeichen geheimnisvoll aus. Es tritt eine ganz kleine erwartungsvolle Pause ein; Faust sieht sich gespannt um. In dem Augenblick, wo er in die äußerste rechte Ecke des Zuschauerraums sieht, zuckt plötzlich eine Sekunde lang eine helle Flamme ganz links oben aus dem Proszeniumsmantel hervor, begleitet von einem nicht zu lauten und nicht zu lange anhaltenden Donnerschlag. Kaum ist er verhallt, ertönen die ersten Worte des Geistes, also ungefähr fünf Sekunden nach dem Aufleuchten der Flamme. Gleich bei diesem Aufleuchten hat Faust seinen Kopf herumgeworfen, starrt in die Höhe und geht zwei Schritte auf die Flamme zu. (Er muß also nach vorn gehen und steht jetzt dicht an der Rampe.) Bei dem ersten Wort des Erdgeistes bleibt er stehen, „abgewendet“, das heißt: er läßt seinen Kopf sinken, so daß er jetzt gerade in den Zuschauerraum sieht. Bei „Meiner Sphäre“ versucht er wieder, die Erscheinung ins Auge zu fassen, zuckt aber gleich zurück („Ich

ertrag dich nicht!"). Da setzt der Geist von neuem ein und nun nicht mit monotonem, geisterhaftem Pathos, sondern vorerst mit ganz verhaltenem Groll. „Da bin ich" ist die erste, „Wo bist du, Faust?" die nächste Steigerung. Dann sinkt die Stimme wieder (denn Faust ist überwunden) und geht schließlich in mephistophelische Ironie über. Dies stachelt Faust zu letztem Widerstand auf. Er nähert sich sofort dem Geist wenige Schritte, wird scheinbar bestärkt durch den breit zu sprechenden „Bericht" (In Lebensfluten . . .) und jubelt dann (nachdem er wieder stehen geblieben ist): „Wie nah fühl ich mich dir!" Jetzt setzt der Geist zum ersten Mal ganz stark ein. Bei seinem ersten Wort weicht Faust zurück. Wenn er gerade vor seinem Pult angelangt ist, ertönt das letzte Wort („Nicht mir!"), begleitet von einem kurzen Donnerschlag, und Faust bricht mit dem Ruf: „Nicht dir!" zusammen. — Pause.

So hat sich Faust nie von der Rampe entfernt, und das Publikum ist durch nichts abgelenkt worden: der Geist hat nicht seine Person gezeigt, sondern seine Macht.

Kasperletheater

Briefkasten

M. H. Aber nein! Es ist eine dreiste Entstellung, daß bei den künftigen Arbeiten Hauptmanns jeder einzelne Akt sofort nach Entstehung im Lessing-Theater aufgeführt werden wird. Nach wie vor werden zwischen der Vollendung des ganzen Werks und der Uraufführung durch Brahms Ensemble mindestens zehn bis vierzehn Tage liegen.

Aragon. Gewiß, es gibt heute Dramatiker, die an Shakespeare „erinnern". Der bemerkenswerte Unterschied zwischen Natur- und Geistesgeschichte ist aber der, daß in jener die Menschen vom Affen, in dieser die Affen vom Menschen abzustammen scheinen.

Bonus. Sie schreiben: „Schillers Worte: ‚Von der Schaubühne nur hören die Großen der Welt, was sie nie oder selten hören — Wahrheit, was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier — den Menschen' — diese Worte finden in unsrer Zeit ihre schönste Erfüllung. Man denke, welches Interesse jetzt von Höchster und Allerhöchster Seite dem Theater zugewendet wird; man denke an die fürstlichen Zuschauer in ‚Sherlock Holmes', in der ‚Lustigen Witwe', im „Husarenfieber' und in ‚Meißner Porzellan'!" — Wir geben Ihre Ausführungen wieder, ohne Ihnen so ganz rückhaltlos beistimmen zu können.

Rundschau

Beantwortung einer Anfrage

Sie fragen mich an, ob ich eine Idee für Sie habe, eine Art Skizze für Sie zu entwerfen, ein Schauspiel, einen Tanz, eine Pantomime oder sonst irgend etwas, das Sie benutzen könnten, woran Sie sich halten könnten; meine Idee ist ungefähr folgende: Legen Sie sich Masken zu, ein halbes Dutzend Nasen, Stirnen, Haarbüschel und Augenbrauen und zwanzig Stimmen. Womöglich gehen Sie zu einem Maler, der zugleich Schneider ist, und lassen sich eine Reihenfolge von Kostümen anfertigen, und tragen dafür Sorge, daß ein paar gute, solide Dekorationen angeschafft werden, damit Sie, in einen schwarzen Mantel gehüllt, eine Treppe hinabsteigen oder zu einem Fenster hinausschauen können, um ein Gebrüll auszustoßen, ein kurzes, löwenhaftes, dickes, schweres Gebrüll, daß man in der Tat glauben soll, eine Seele brülle, eine Menschenbrust. Auf diesen Schrei bitte ich Sie acht geben zu wollen, legen Sie Eleganz in denselben, tönen Sie ihn rein und korrekt heraus, und dann dürfen Sie meinetwegen mit der Hand nach einem von Ihren Haarbüscheln greifen, um ihn doucement an die Erde zu legen. Solches wirkt, wenn es graziös gemacht wird, schauerlich. Man wird denken, Sie seien vor Schmerz dumm geworden. Um eine tragische Wirkung zu erzielen, muß man zu den sowohl nächsten wie äußerst entfernten Mitteln greifen, das sage ich, damit Sie verstehen, daß es gut sein wird, jetzt Ihren Finger in Ihre Nase zu stecken und mit demselben tüchtig hin und her zu grübeln. Mancher Zuschauer wird weinen, wenn er dies mitansieht, eine solche edle, düstere Figur, wie Sie sind, sich so unmanierlich und kläglich benehmen zu sehen. Es kommt eben nur darauf an, was Sie dazu für ein Gesicht machen und von welcher Seite her Sie beleuchtet werden. Stoßen Sie doch Ihren Herrn Beleuchter in die Rippen, damit er sich ordentlich Mühe gibt, und vor allen Dingen, nehmen Sie Ihre Gesichtszüge, Ihre Handbewegungen, Ihre Arme und Beine und Ihren Mund zusammen. Erinnern Sie sich dessen, was ich Ihnen früher schon einmal gesagt habe, nämlich, Sie werden es hoffentlich noch wissen, daß es allein schon einem so oder so geöffneten oder geschlossenen Auge möglich ist, die Wirkung der Furchtbarkeit, Schönheit, Trauer oder Liebe, oder wessen Sie wollen, auszuüben. Es braucht wenig, um Liebe darzustellen, aber irgend einmal in Ihrem gottlob wildzerrissenen Leben müssen Sie ehrlich und schlicht empfunden haben, was Liebe ist und wie die Liebe sich zu benehmen beliebt. So ist es natürlich auch mit dem Zorn, mit dem Gefühl namenloser Trauer, kurz, mit jeder menschlichen Empfindung. Beiläufig rate ich Ihnen, öfters in Ihrem Zimmer Turnübungen zu machen, in den Wald zu gehen, Ihre Lungenflügel zu kräftigen, Sport zu treiben, aber aparten und wohlabgemessenen, den Zirkus zu besuchen und sich die Manieren der dummen Auguste zu merken, und dann ernstlich darüber nachzudenken, mit welcher raschen Bewegung Ihres Körpers Sie ein Zucken der

Seele am besten zu versinnbildlichen vermögen. Die Bühne ist der offene, sinnliche Rachen der Dichtung, an Ihren Beinen, lieber Herr, können ganz bestimmte Seelenzustände zum erschütternden Ausdruck kommen, vom Gesicht und seinen tausend mimischen Aufgaben, die es hat, ganz zu schweigen. Ihre Haare müssen Ihnen gehorchen, wenn sie, um den Schreck zu versinnlichen, zu Berg steigen sollen, damit es den Zuschauern, den Bankiers und Spezereihändlern, graust vor Ihnen. Nun sind Sie also sprachlos gewesen, haben in der Verlorenheit Ihrer Gedanken in der Nase gegrübelt, einem unartigen und unbesonnenen Kind ähnlich, und fangen nun an zu sprechen. Aber so, wie Sie das tun wollen, kriecht und züngelt Ihnen eine grünlich-feurige Schlange zum schmerzverzerrten Mund heraus, daß Sie selber vor Entsetzen an allen Ihren Gliedern zu zittern scheinen. Die Schlange fällt an den Boden und windet sich um den friedlichen Haarbüschel, ein Schrei der Angst geht wie aus einem einzigen Mund durch den ganzen Zuschauerraum; doch schon bieten Sie etwas Neues, Sie stechen sich ein langes, krummes Messer in das eine Auge, daß die Spitze des Messers, Blut herausspritzend, unten am Hals, in der Nähe der Gurgel, zum Vorschein kommt; hernach zünden Sie sich eine Zigarette an und tun so sonderbar gemütlich, als seien Sie über irgend etwas heimlich belustigt. Das Blut, das Ihren Körper besudelt, wird zu Sternen, die Sterne tanzen im ganzen Bühnenraum lockend, brennend und wild umher, Sie dagegen fangen sie alle mit dem geöffneten Mund auf, um sie der Reihe nach verschwinden zu machen. Dadurch dürfte Ihre Schauspielkunst einen wesentlichen Grad von Vollendung erreicht haben. Da fallen die Häuser der gemalten Dekoration um, wie fürchterliche Trunkenbolde, und begraben Sie. Nur eine Ihrer Hände sieht man unter dem dampfenden Schutt hinaufragen. Die Hand bewegt sich noch ein bischen, da sinkt der Vorhang. Robert Walser

Ein Offizier der Académie

Als im Juni 1897 Pollini sein abenteuerlich erfolgreiches Leben schloß, erlebten wir es, daß sein Kassierer Max Bachur, allerdings mit dem Schriftsteller Bittong zusammen, den wichtigsten Direktionsstuhl Norddeutschlands einnehmen durfte. Seit dreißig Jahren stand damals Bachur im Dienst des Theaters. Er hatte als kleiner Kassierer angefangen, hatte sich dem stets eines braven Schildträgers bedürftigen Pollini unentbehrlich gemacht, war vom kleinsten geschäftlichen Pöstchen zu immer höherer Verantwortung gediehen. Nun zeigte es sich, welchen Kredit ein pflichttreuer, zuverlässig fleißiger Mann auch an nicht königlichen Kunstinstituten genießt. Man glaubte ihm, daß er alles könne: Bücher führen und Repertoires bestimmen; Billets verkaufen und Rollen verteilen; im Schauspiel und in der Oper das entscheidende Wort sprechen; Empfinden und Wissen durch Pünktlichkeit und Pflichtbewußtsein ersetzen. Bittong war damals schon ein kränkelnder Mann, schwach an Energie, bald der Untergebene Bachurs. Und nach seinem Tode, im Herbst 1904, wurde Max Bachur Alleinregent. Das hamburger, das altonaer Stadttheater und das altberühmte Lieblingstheaterchen der Hamburger, das „Thölio", stehen seither unter seinem Szepter.

In diesen Tagen hat Bachur sein „vierzigjähriges Bühnenjubiläum" gefeiert, das heißt: den Tag, an dem es vierzig Jahre her sind, daß er geschäftlicher Angestellter eines Theaters wurde. Und die französische Académie hat ihn zu ihrem Offizier ernannt!

Wer den kleinen, schmerbauchigen Herrn sieht, hinter dessen aus einem kahlen Schädel hervorspringender brutaler Stirn sich immer große geschäftliche Projekte zu wälzen scheinen, auf dessen breiten Lippen das Genießen wohnt, und dessen ganzer Physiognomie die Göttin der Pfiffigkeit ihren Stempel aufgedrückt hat, wer die Tätigkeit dieses klugen Menschen in den letzten Jahren beobachten mußte, wird schwer erklären können, welcher Art seine Verdienste um die Kultur und im besondern um die französische Kultur waren.

Ich habe es mir hin und her überlegt. Ohne Ergebnis. Er hat freilich in seinem altonaer Stadttheater eine lange Reihe von undeutschesten Übersetzungen aus dem Französischen spielen lassen. Der alte Dumas, der alte Sardou mit seinen ältesten Komödien gingen häufig über die Bretter, seit Bachur Direktor ist; im „Thalia" gastierten die Bernhardt und die Wiehé mit eigenen Gesellschaften. Ab und zu gabs wohl auch einen Molière. Das wäre die höchste Leistung für französische Kultur, die man Herrn Bachur nachsagen dürfte. Im übrigen hat er sich um das junge Frankreich nicht mehr gekümmert als um das junge Deutschland und seinen Ehrgeiz darin gesehn, ein tüchtiger Sanierer, ein Dernburg der Pollinischen Theater zu sein. Die Auszeichnung, die ihm dafür gebührt, mußte nicht von der Académie kommen — er hat sie schon dahin: die Garantien eines sorglosen Lebensabends.

Der officier de l'académie de France wird auch weiterhin mehr nach diesem praktischen Lorbeer blicken: die Befürchtung, sein Patent könnte ihn zum selbstlosen Idealisten machen, ist nach besten Informationen und Erfahrungen unbegründet.

Balder Olden

Die Kralle

Weil es ein Schlüsseldrämchen schien, haben sich die großen Boulevards über Henri Bernsteins Schauspiel: „Die Kralle" recht holdselig skandalisiert. Diese moralische Stachelung, auf die Seinepräfektur beschränkt, konnte unter die Linden nicht importiert werden. Im Kleinen Theater fand man daher, daß die „Kralle" kein gutes Stück sei. Die Entdeckung erheischte wenig Scharfsinn, und was gegen das Drama zu sagen ist, liegt so sehr auf der Hand, daß man es füglich hätte ungesagt lassen dürfen. Ganz gewiß gibt es in diesem Werk keine „Innerlichkeit", keine differenzierte Psychologie und keine neuen Werte; die „Entwicklung" geht nicht auf der Szene, sondern in den langen Zwischenaktsjahren vor sich; und der Autor hat offenbar nicht für die Ewigkeit schreiben, sondern heutigen Menschen auf eine etwas sensationelle Weise gefallen wollen. Das alles ist unbestreitbar. Und doch: sollte ein mittelmäßiges Theaterstück nicht seine Reize haben können? Sollte es nicht vielleicht erlaubt sein, das Naiv-Französische der so verächtlichen Arbeit zu goutieren? Ach, auf diesen vier Akten aus dem Renaissance-Theater liegt etwas wie ein Abglanz der Kultursphären, die die ceinture umschmiegt; etwas von der grau-feuchten Pastell-Luft, die abends über die Strombrücken zieht, ist an ihnen haften geblieben; und von dem klaren, unbefangenen Tatsachensinn, der die französischen Menschen erfüllt, geben auch diese Dramenvorgänge liebenswürdiges Zeugnis. Die „Kralle" gehört einer jungen Dame, die einen Herrn ruiniert. Die Dame heißt Antoinette, ist luxussüchtig, sinnlich, intrigant und heiratet den alternden Herrn Cortelon, den sehr ehrenhaften Herausgeber einer sozialistischen Zeitung. Seiner Frau, die ihn dutzend-

fach betrügt, zu Liebe begeht Herr Cortelon Schurkereien, verleugnet seine Überzeugung, wird Ministerieller, dann Minister, steht vor dem politischen Skandal, endet, eine Steinwunde des Mobs an der Schläfe, im Irrsinn. Das hat eine Frau vermocht! Es ist sehr interessant, wie sich der französische Autor zu der süßen Teufelin stellt: Er zeigt weder Strindberg-Haß noch ehrenwerte Björnson-Entrüstung (man denke an das liebe Stück: „Auf Storhove", diese Schaustellung eines Luderchens aus der Spießer-Perspektive), auch keine Wedekind-Dämonie, sondern einfach die Gegebenes mit eleganter Duldsamkeit hinnehmende Devotion des Weltmanns vor Ihrer Majestät der Frau. Henri Bernstein gibt nichts als eine von den tausend Illustrationsmöglichkeiten des selbstverständlichen Satzes: Die Frau herrscht. Liegt nicht etwas Rührend-Irdisches in dieser sich freiwillig beschränkenden Anerkennung der Natur? Es scheint mir, als ob wir Deutschen, die wir manchmal nicht mehr so recht sehen, „was ist", ein bischen daraus lernen könnten. Und auch aus dem guten Stil, den das Stück innehält. Es ist gar nicht anspruchsvoll und doch überall kultiviert und prägnant; es will nur ein Theaterstück unter vielen sein und ist doch das Dokument einer reifen, sehr geschmackvollen, nicht transscendentalen Kultur.. Die Aufführung war gut, wenn man auch den Boulevard-Stil nicht bieten konnte. Die lauteste Anerkennung fand Herr Reicher. Mit Recht; er spielte klug und routiniert.

Ferdinand Hardekopf

Die Presse

Mieze und Maria

Berliner Tageblatt

Hier und da mißlungene Einzelheiten können die Ehrlichkeit und Frische des Gesamtbildes der Komödie nicht allzustark beeinträchtigen.

Deutsche Tageszeitung

Ein humorvoller oder auch nur witziger Komödienschreiber hätte aus dem Zusammenprall der beiden Welten, des fernsten berliner Nordens und des fernsten Westens, ein an fröhlichen Überraschungen und satirischen Streiflichtern überreiches Werk schaffen können. Hirschfelds Phantasie reicht dafür nicht aus. Nach einem geschwätzig breiten, trotzdem leidlich vergnügten Positionsakt erliegt er alsbald der Rührseligkeit, die er sich irgendwo bei Mosenthal angelesen haben muß. Vom alten L'Arronge kann ers nicht haben; der ist vergleichsweise viel kräftiger und geschickter gewesen.

Berliner Lokalanzeiger

Hirschfeld hat ein Theaterstück geschaffen, das fesselt und ergreift, wiewohl es durchaus keine Liebeshandlung aufweist. Eine humoristische Färbung liegt über dem Ganzen und eine reife Überlegenheit. In der Beherrschung der Szene zeigt der Dichter hier vollendetes Können.

Tägliche Rundschau

Wiederholungen, Breiten, Verzeichnungen, Ungeschicklichkeiten kämpften mit gut beobachteten Einzelzügen, treffenden Gesprächswendungen und psychologischen Feinheiten. Je weiter das Spiel vorschritt und vollends im vierten und letzten Akt sah man ein, daß es für den Urteilenden gar nicht mehr darauf ankomme, abzuwägen, ob die Summe dieser Einzelzüge künstlerisch mit Plus oder Minus anzuzeichnen sei, denn die Erkenntnis, daß der Dichter jedes sichere Gefühl für das Wesentliche verloren hatte, überwog alle Details.

Berliner Börsencourier

Die straff einsetzende Handlung wird später in einem gewissen Verlegenheits-Zickzack fortgeführt, obwohl das Ziel klar vor Augen liegt. Eine technische

Ungeschicklichkeit ist es, daß der Verfasser zu viele Episodenfiguren einführt, die nur je eine Szene haben und dann verschwinden. Der Dialog, so herzhaft und erfrischend in den komischen Momenten der Mieze, verirrt sich zuweilen ins Unklar-Überstiegene, und der Raisonneur des Stückes, der jüdische Sekretär Lindigkeit, entwickelt eine Lebensanschauung, an der man kein Behagen haben kann.

Nationalzeitung

Der Erfolg war „gemischt"; das Stück ist es auch. Der gute Geschmack hätte, um ehrlich zu sein, gleichzeitig Zischen und Klatschen müssen.

Berliner Börsenzeitung

Kein Kopf von einigen Fähigkeiten wäre auf den Gedanken gekommen, diesen durch Jahrhunderte breitgetretenen Stoff noch einmal vorzunehmen. Kein Dramatiker von Shakespeare via Goldoni bis zu den Possenfabrikanten der Gegenwart ist diesem Stoff mit seinen billigen Kontrasten aus dem Wege gegangen. Nur haben sie es alle witziger gemacht. Hirschfeld gelangen gerade noch zwei Akte; dann wird es von einer Langeweile und Seichtigkeit, die jeder Beschreibung spottet.

Vossische Zeitung

Komödie, Melodram, Posse: man kann das Stück nennen, wie man will, weil es nur aus Stücken besteht. Wenn aber Hirschfeld noch souveräner als hier über den Stoff verfügen lernt, wenn er den Geist, der sich hier gegen die Pedanterie der wirklichen Wirklichkeitsschilderung regt, noch freier und kecker werden, wenn er das banal Selbstverständliche von einer noch stärkern Laune fortschleudern läßt, und wenn er letztens und hauptsächlichst dazu die Entschlossenheit der Technik lernt, die im Verkürzen und Verzichten besteht, dann ist er vielleicht auf dem Wege zum Lustspiel.

Berliner Morgenpost

Statt den dünnen Stoff nicht breit auszuwalzen und die besten Situationen — es gibt einige sehr hübsche — zusammenzurücken, stopft Hirschfeld allerlei Novellenkapitel zwischen sie. Findet er eine gute Szene, so muß er sie gleich bis auf den Grund ausschöpfen, und so wiederholt er sich immerzu und macht Worte. Der letzte Akt ist voll Albernheiten, und was halbwegs in realistischer Zeichnung angelegt war, wird mißratene Karikatur. Es gibt eine Menge Nebenfiguren, aber keine einzige, die nicht entbehrlich wäre, und jene, die notwendig wäre, um in die zweite Hälfte des Stückes ein neues Motiv zu bringen, fehlt gänzlich.

Deutsche Uraufführungen

13. 2. Paul Moeser: Der Herr Inspektor, Schauspiel. Hamburg, Ernst-Drucker-Theater.

14. 2. Gustav Klitscher: Die Kochstudenten, Ein lustiges Spiel. Cassel, Hoftheater.

Carl Albrecht Bernoulli: Mirabeau, Schauspiel. Basel, Interimstheater.

15. 2. Paul Scheerbart: Das dumme Luder, Jupiter-Drama; Der Schornsteinfeger, Konstantinopolitanische Offiziersstragödie; Der Regierungswechsel, Politisches Drama; Das Gift, Mondscheinkomödie; Herr Kammerdiener Kneetschke, Kammerdienertragödie. Berlin, Figarotheater.

Bertram: Graf Götzen, Vaterländisches Schauspiel. Schweidnitz, Stadttheater.

16. 2. Kurt von Neurode: Moderne Diplomaten, Schauspiel. Breslau, Schauspielhaus.

Hans Müller: Die Stunde, Dramolet; Arme, kleine Frau, Schauspiel; Die Blumen des Todes, Schauspiel; Troubadour, Lustspiel. München, Residenztheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Der Weg zur Form/ von Leo Greiner

Wilhelm von Scholz hat in seinen zuerst in dieser Zeitschrift veröffentlichten vier Thesen über „Kunst und Notwendigkeit" eine Periodizität des künstlerischen Schaffens festgestellt, wonach das Streben der Künstler wechselnd einer zunehmenden Beherrschung der Mittel und dann wieder der Steigerung der Notwendigkeit zugewandt erscheint, der die gewonnenen Mittel untergeordnet werden. Ob der seit Hegel oftmals erneute Versuch, dem Geheimnis der Geschichte durch ein Schema beizukommen, jemals gelingen kann oder nicht: auf die Geschichte der deutschen Literatur in den letzten hundertfünfzig Jahren angewendet, bewährt sich das Scholzsche Schaffensgesetz auf das beste, indem es, unmittelbar aus dem Tatsächlichen gezogen, dieses rückstrahlend beleuchtet und erklärt. Die Lebenskraft der künstlerischen Mittel ist verhältnismäßig nur geringfügig. Sobald sie sich verzehrt hat, taucht der dürstende Geist in die unverbrauchte Natur zurück, aus deren Schächten er neue heraufzuholen hofft. Rückkehr zur Natur, der Trugglaube, sich von den Ketten der Geschichte befreit zu haben, Verachtung der Regeln und Gesetze, Spezialistentum und das Grassieren von Originalgenies — all dies sind die gemeinsamen Merkmale jener Perioden, die, aus epigonaler Erschlaffung erwacht, eine neue Ausdrucks- und Darstellungsweise suchen und, da sie nur in dieser ihre künstlerische Aufgabe sehen, in leicht begreiflicher Verwirrung eine zeitliche und subjektive Tendenz mit dem ewigen und objektiven Zweck in der Kunst verwechseln. Laut verkündet man den Triumph der Mittel über den Zweck, indem das Mittel als solches nicht nur zum alleinigen Gegenstand der Kunst gemacht, sondern durch ein ästhetisches Dogma auch für ihren allein berechtigten Gegenstand ausgegeben wird. Daß einer natürlichern oder verfeinertern Ausdrucksweise und der Erweiterung des künstlerischen Stoffgebiets nur eine sekundäre Bedeutung zukommt und der Strom der Kunstentwicklung diese Elemente nur wie kleine Wasseradern in sich aufnimmt, ohne durch sie in seinem ruhigen und majestätischen Vorwärtsgleiten gestört zu werden — dies wird nicht geleugnet; doch nur, weil man es in dem Taumel, der die Geister über der Vermehrung und Erneuerung

des rein Stofflichen ergreift, überhaupt vergessen hat. Aber jüngere Generationen rücken nach, die das Neue nicht mehr berauscht, weil es nicht mehr neu, die die vorhandenen Aufgaben nicht mehr irreleiten, weil sie keine Aufgaben mehr sind. Die Jüngeren sind nüchterner, vernünftiger, klarer. In ihnen erwacht das Gedächtnis der Menschheit, die sich ihrer eingeborenen Zwecke besinnt. Das Tempo der Geister verlangsamt sich mit dem abnehmenden Fanatismus für das gewollt Originale. Statt zu blenden, will man sehend machen, statt Neues zu sagen, nur aufs neue sagen, was hundert Geschlechter, unbestimmter und dunkler, schon gesagt haben. In der Welt der künstlerischen Mittel wird alle paar Jahre der Stein der Weisen gefunden; in der Welt der künstlerischen Zwecke ist alles uralt, von Anfang her bestimmt, weil wesentlich. Der Unterschied von damals und heute liegt nur in dem Grade der Unbefangenheit, mit der man sich der Notwendigkeit gegenüberstellt; und mit der wachsenden Unbefangenheit in der immer schöner sich klärenden Erkenntnis der Notwendigkeit; und mit dieser wieder in ihrer endgültigern künstlerischen Bezwingung im Werk. Das Schicksal aus einem dumpfen, grausamen Mysterium immer deutlicher in erkannte Wirklichkeit zu wandeln — dies ist der Weg und das Ziel.

Diesen, wie Scholz aufstellt und die neuere Geschichte auch erhärtet, typischen Vorgang: daß die Kunst, nachdem sie sich in peripherischem Streben rasch erschöpft, zu ihrem Mittelpunkt und Wesen zurückkehrt, bringt das vor kurzem erschienene Buch „Der Weg zur Form" von Paul Ernst (Verlag von Julius Bard, Berlin) für unsre Zeit in nahezu paradigmatischer Weise zur Anschauung, indem das Allgemeinere der Kunstentwicklung hier in einer einzelnen starken und klaren Persönlichkeit Erscheinung geworden ist. Paul Ernst hat vor seinen jüngern Zeitgenossen den großen Vorteil voraus, daß das, was diese in der Welt schon als vergangen antrafen, für ihn, als er anfing, noch Gegenwart war, Gültigkeit behauptete und erkannt zu werden verlangte; daß er noch einen unendlichen Stoff vorfand, an dem er die Kräfte seiner Persönlichkeit üben und läutern durfte; daß also die lichten Erkenntnisse, die er in seinem Buche jetzt niedergelegt hat, wurzelhaft in ihm selbst ruhen und nicht gefunden, sondern durch einen aus dem innersten Wesen heraufwachsenden Wandlungs- und Klärungsprozeß errungen, geschaffen, erlebt sind. Die schweren geistigen Erlebnisse, die, zu tief, um ausgesprochen zu werden, mit ihrer ernsten und schweigsamen Gegenwart die Ausführungen des Buches begleiten, geben dem kalten und klaren Vortrag des Verfassers fast einen Unterton vornehmer, weil absichtsloser Feierlichkeit, der die Schritte des Gedankens gewichtiger macht, ohne sie zu hemmen.

Paul Ernst will sein Buch als eine Art persönlichen Bekenntnisses aufgefaßt wissen. In diesem Sinne bekennt es jedoch blos, daß es von einer Persönlichkeit ausgeht, die sich nur wahrhaftig dokumentieren kann, wenn sie sich verschweigt und ganz und gar im Sachlichen und Allgemeinen auflöst. Eine hohe Vorstellung von dem, was man unter Individualität begreift, leuchtet deutlich daraus hervor: Das „Originalgenie" verschanzt sich hinter eine

Eigenart, die ihm als Mauer und Wall gegen das Objekt dient, der wahre, den Dingen gewachsene Mensch gibt sich willig dem Ganzen und Allgemeinen hin und sucht gerade darin sein Besonderes und Eigenes. So stellt das Ernstsche Werk eine Entwicklung dar, die, vom einzelnen ausgehend, ins immer Größere dringt, die aus der Isoliertheit nach An- und Einreihung, aus der Begrenztheit nach universellem Erfassen strebt. Man könnte auch sagen: Paul Ernst durchschaut allmählich die Grimasse, die der moderne Originalitätskult immer noch für das untrüglichste Zeichen einer Individualität hält, und setzt an ihre Stelle das reine, hüllenlos ehrliche Persönlichkeitsbewußtsein. Denn eines Mummenschanzes, der Verzerrungen, Mysterien und Maskeraden für Ursprünglichkeit ausgibt, bedarf er nicht, um sich von den vielen zu unterscheiden. Er tut es kraft der Erkenntnis, daß Individualismus nicht Abtrennung, sondern Hingebung, nicht Nähe zu sich selbst, sondern Nähe zum Großen und Ewigen, mit einem Wort: daß Individualismus gleichbedeutend mit Sittlichkeit ist.

Das Ernstsche Buch besteht aus einzelnen, zu verschiedenen Zeiten entstandenen und zumeist schon veröffentlichten Essais. Es liegt auf der Hand, daß sich, wofür der Verfasser glaubt sich entschuldigen zu müssen, mancherlei Widersprüche im kleinen darin finden. Trotzdem erzeugt es den Eindruck einer fest geschlossenen Einheit: Denn diese Widersprüche gehen lediglich aus der graduellen Verschiedenheit hervor, mit der sich der immer gleiche Erkenntniswille betätigt, nicht aus der Richtung dieses Willens selbst, der mit nachtwandlerischer Sicherheit geradeaus geht, alles, was ihn auf seinem Wege behindert, mit fast asketischer Ehrlichkeit des Intellekts bezwingt, indem er aus dem Verzicht auf schon errungen geglaubten Besitz immer wieder neue Kräfte herausholt, ins Unbekannte weiterzuschreiten, und so schließlich an ein Ende gelangt, das von Anfang her gegeben und nur noch nicht erkannt war. Also, sollte man meinen, handelt es sich um den Ausdruck einer Entwicklung, die aus dem Dumpfen ins Helle strebt, um das Werk eines romantischen Geistes, der jenseits seiner ahnungsvollen und mystischen Welt eine geklärte und selbstsichere Harmonie erblickt. Aber das ist es nicht, und just, daß es anders ist, gibt dem Buch seinen besondern Wert und sichert ihm seine Ausnahmestellung. Die Wandlungsetappen, die Ernst gibt, verhalten sich zu einander nicht wie Ahnung und größere Gewißheit, sondern stets wie tiefer stehende Gewißheiten zu höhern und höchsten. Dies ist es: Jede Sehnsucht weiß Ernst im gegebenen Moment in eine, wenn auch nur provisorische Erfüllung umzuwandeln; nie läßt er die Kreise seines Denkens an irgend einem Punkte offen, sondern vermag es, die stets streng geschlossenen nur vom Mittelpunkte her auszuweiten und so, in fortwährender Selbstrechenschaft, niemals ohne ein Resultat dazustehen. Und diese Fähigkeiten sind es, die ihn gedanklich weit über alles hinauszuführen vermochten, was seine Generationsgenossen versucht haben. Denn während diese insgesamt romantische Stammler blieben, wirkte Ernsts Ideal, die Klassik, lange ehe er es erkannt hatte, schon als Prinzip in ihm und zwang ihn, seine Kräfte bewußt

zu gebrauchen und sich selbst zu formen. So ist sein Buch das denkbar stärkste Zeugnis jenes klassischen Perfektionabilismus, den er gelegentlich als das sittliche Ideal bezeichnet, auf das der Tragödiendichter der Gegenwart angewiesen sei.

Ernsts Entwicklung dokumentiert sich nach drei Richtungen: politisch geht sie von der Sozialdemokratie zum Konservativismus, ethisch vom Relativismus zu höchster sittlicher Positivität, ästhetisch vom Naturalismus zur Klassik. Die politische Wandlung wird lediglich in der den Essais vorangestellten biographischen Skizze angedeutet, die ethische scheint im Jahre 1898, mit dem das Buch einsetzt, nahezu vollzogen, und nur die ästhetische wird, analog dem Zweck des Werkes, im einzelnen dargestellt. Vielleicht war die Befestigung von Ernsts sittlichem Idealismus für seine Ästhetik notwendig, indem dieser erst die Möglichkeit einer kunsttheoretischen Evolution bedingte. Denn nicht das geringste Verdienst des Buches besteht in dem Axiom, daß höchste Kunst nur dem sittlich Höchststehenden erreichbar sei. Damit ist gleichzeitig das dunkelste Problem der gesamten Ästhetik zwar nicht gelöst, aber klar als Aufgabe hingestellt: der Zusammenhang von Technik und Sittlichkeit. Jedes Werk trägt in sich einen verborgenen Willen, dem der Künstler unter Hingabe aller Sonderinteressen bedingungslos gehorchen muß. Allein dieser Wille, der sich schwer genug erraten läßt und seinen Sinn nur dem Inbrünstigsten aufhellt, kann nur von dem Sittlichsten rein begriffen werden. Sittlichkeit erzeugt Form, Form wieder Sittlichkeit. Beides sind Korrelate, wesensverbunden, vielleicht durch gemeinsamen Ursprung geschwisterlich miteinander verknüpft.

Es handelt sich also, ästhetisch genommen, um das Ideal höchster Formgebung, das Ernst vorwiegend an den beiden Problemen der Tragödie und der Novelle in zumeist an einzelne Werke geknüpften Untersuchungen aufzeigt. Die unerbittliche, selbst an den äußersten Grenzen des Gedankens immer klare und sichere Konsequenz, mit der dies geschieht; der unbeirrbare Wille, Begonnenes in jedem Fall zu Ende zu denken, und wäre es um den Preis geliebter Güter, an denen die andern noch schwärmerisch hängen; die scheinbare Kälte, mit der der größte Teil der künstlerischen Errungenschaften der Gegenwart hier rundweg verleugnet oder doch aus dem Bereich strenger Kunstbetrachtung verwiesen wird; die Weite des sich eröffnenden Gesichtskreises und die Fülle der Erscheinungen, die darin Raum haben, ohne sich zu stoßen — all dies verdient unsre uneingeschränkteste Bewunderung, wenn auch alle die ein heftiges Widerstreben empfinden werden, die nicht so selbstlos sind, schwer erworbenen Besitz ruhigen Blutes über Bord zu werfen, nur um ihre Fahrt zu beschleunigen, und auch ihrer selbst nicht so sicher, vertrauten Boden zu verlassen, um einen unbekannten zu erobern. Beides aber und beides im höchsten Maße, dazu die Fähigkeit zu klaren und rücksichtslosen Unterscheidungen ist nötig, um in Ernsts Welt den richtigen Pfad zu finden. Nur zu leicht gespenstert in dem Leser, der nicht des Verfassers prachtvoll brutale Gerechtigkeit besitzt, der Verdacht, als wolle dieser den verstaubten Regelkram aus-

den Archiven der Philologen wieder ins lebendige Licht zerren und unsrer weg- und ziellosen Kunst statt des gesuchten Gottes wenigstens einen Götzen hinstellen. Und noch ein zweiter Verdacht taucht auf: als wolle Ernst das Poetische aus dem Tempel jagen, das nach der herrschenden Doktrin Quell und Ursprung alles Ästhetischen ist, und die nüchterne ordnende Vernunft dafür zur Göttin machen. Jener Verdacht ist töricht, dieser nur aus Verwirrung entsprungen. Denn Ernsts ästhetisches Prinzip ist im absoluten Gegensatz etwa zu dem des Aristoteles, der, wie Ernst selbst nachweist, aus einer Anzahl ihm bekannter Tragödien das Übereinstimmende herauszieht und durch einen falschen, weil willkürlichen Analogieschluß mit Gesetzeskraft ausstattet — Ernsts ästhetisches Prinzip ist durchaus wirkungstheoretisch entstanden, also aus dem praktischen Bedürfnis, festzustellen, wie ein Kunstwerk aussehen muß, nicht um irgend einem begrifflichen Ideal zu genügen, sondern um die höchsten und reinsten Wirkungen auf den Genießenden auszuüben. Also gewissermaßen angewandte Ästhetik, die den dramatisch Schaffenden aus dem Bereich seiner Träume fort seiner wahren Aufgabe, den Wünschen einer nach Erhebung und Erschütterung begehrenden Masse gegenüberstellt, das unfruchtbare Zwiegespräch zwischen dem Gestaltenden und der Gestalt beendet und jenen großen Dritten, den Zuschauer, in den schöpferischen Kreis mit einbezieht, den Gegenstand also von der entgegengesetzten Seite auffaßt wie die alten Theoretiker. Natürlich ist in einer auf solche Ziele gerichteten Ästhetik auch kein Raum für das Poetische, ohne daß dieses darum unterschätzt oder geleugnet würde. Nur die Unklarheit vermag diesen Vorwurf zu erheben. Das Poetische bildet eben nichts als die an sich selbstverständliche Voraussetzung, die jedem Kunstwerk zugrunde liegt, und ist der Ausfluß einer mystischen Kraft, die wir immer zum Gegenstand unsrer Verehrung, nie aber unsrer Ästhetik machen sollen. Sie ist die Bedingung jeder künstlerischen Wirkung, nicht aber, wie diejenigen meinen, die die geheimnisvolle Macht des Wortes preisen, deren Quell und Ursache. Kein Geschöpf kann ohne Nahrung leben. Ist darum etwa die Nahrung die Ursache seines Lebens? Ebenso lebt die ästhetische Schöpfung nur, wenn sie von den dunkeln Quellen des Poetischen gespeist wird; allein die potentielle Kraft zur wirkenden Tat liegt jenseits dessen in der künstlerischen Form. Der verhängnisvollen Verwechslung von Mittel und Zweck, die Ernst konstatiert, gesellt sich so eine zweite von Bedingung und Ursache. Ist diese einmal erkannt, wird man nicht zögern, Ernsts Buch als eine große und befreiende Tat zu betrachten.

Märchenspruch / von Friedrich Kayßler

König spricht zum weisen Mann:
„Weiser Mann, wo ist das Glück?"
Weiser sieht den König an:
„Schau zurück! Schau zurück!"

König schaut zurück und spricht:
„Du, Dein Glück, das seh ich nicht.“
Spricht der Weise: „Kehr Dich um,
einmal um Dich selbst herum,
geh die Wege, die Du gingst,
fang die Grillen, die du fingst,
iß die Grütze, die Du aßest,
sitze, wo Du früher saßest,
denke, was Du je gedacht,
tue, was Du je gemacht,
wolle, was Du je gewollt,
bis das Rad zurücke rollt:
schaue alles noch einmal,
Berg um Berge, Tal um Tal,
sieh nicht um und geh zurück,
Weg und Stege, Stück um Stück,
sonder Trug und sonder List,
bis Du ganz am Anfang bist.
Ganz am Anfang ruh Dich aus,
denn am Anfang steht ein Haus.
In dem Haus steht eine Schüssel,
in der Schüssel liegt ein Schlüssel,
und der Schlüssel öffnet Dir
eine goldne Gartentür.
In dem Garten liegt ein Berg,
auf dem Berge sitzt ein Zwerg,
Zwerglein sitzt auf einem Stein,
unterm Steine grab hinein:
drunten quillt ein klarer Born,
in dem Borne ruht ein Korn,
nimm das Korn und sä es aus,
wächst ein großer Baum daraus.
In des Baumes höchstem Ästlein
zartgewoben hängt ein Nestlein,
in dem Nestlein winzig klein
sind drei goldne Eierlein.
Wähle eins und kehr zurück,
denn in einem ist das Glück.“ —
Also sprach der weise Mann.
König sah ihn fröhlich an,
wandte sich zum Scheiden.
Und der Weise nicht mehr sprach,
stand und sah dem König nach —
mußte ihn beneiden.

Kainzens und Matkowskys Tasso

Am 16. Februar hat Matkowsky, zur Erinnerung an die Uraufführung vor hundert Jahren, am 25. Februar hat Kainz, zur Eröffnung seines berliner Gastspiels, den Tasso gespielt. Wenn es Schauspieler gäbe! Es war Wilhelm Scherers bewegte Klage: „. . . Wenn es Schauspieler gäbe, welche alle die Macht sanfter Schmerzen zu offenbaren wüßten. . .“ Fünf solcher Schauspieler müßten in einem Raum, der nicht weniger intim sein dürfte, als das Kammerspielhaus, ins Innerste des Gedichts geführt und mit der leisesten, der behutsamsten Feinheit aufeinander abgestimmt werden. Das wird einmal geschehen. Bis dahin ist alles Stückwerk. Heute vergeuden Kainz und Matkowsky ihre Kräfte in einem aussichtslosen Kampf gegen die Akustik großer Häuser, gegen die Ahnungslosigkeit und Dickhäutigkeit eines Alphons, einer Sanvitale, aber auch in einem Kampf gegen sich selber: gegen ihre Bewußtheit oder ihre Unjugendlichkeit, gegen ihre Gefühllosigkeit oder ihre Wuchtigkeit. Keiner von beiden ist heute Tasso. Es mag spielerisch erscheinen, über eine so schlankweg negative Tatsache des Langen und Breiten abzuhandeln. Sie könnte von dem, der sie behauptet, in aller Kürze bewiesen werden, soweit ästhetische Eindrücke irgend zu beweisen sind. Es ist gleichwohl interessant, zu sehen, und vielleicht aufschlußreich, zu zeigen, aus wie verschiedenen Gründen und auf wie verschiedenen Wegen Kainz und Matkowsky dem gleichen Ziel mehr oder minder fern geblieben sind.

Goethes Tasso ist nur jung zu denken. Wenn er davon träumt, sich wunderbar bekränzt im reinen Spiegel eines klaren Brunnens zu erblicken, so träumt er auch die Frage: Wer mag der Jüngling sein aus der vergangenen Zeit? Die Männer nennen ihn gar einen Knaben. Die Frauen bemuttern ihn wie ein Kind. Sein Verhältnis zu ihnen, Antonios Verhalten gegen ihn, sein Zustand, sein Unterlassen und sein Tun: alles wird fragwürdig und unglaubhaft, sobald ein reifer Mann hier handelt und erleidet. Matkowsky, mit einem charakterlosen hellbraunen Vollbart, wirkt wie ein Vierziger. Die Gunst der Leonoren soll dieser Tasso offenbar viel weniger seinem Geist und Genius als seiner Schönheit danken. Um die zarten Seelchen königlich preußischer Hofschauspielerinnen zuverlässiger zu reizen, ist er, mit roten Tupfen auf den vollen Bäckchen und dunkeln Schatten um die tiefen Augen, geradezu zum Schönling verschminkt. Er sieht nicht aus, als ob er Nerven hätte. Jugend und Nervenadel sind für diesen Tasso Geberden, die man spielen könnte. Was im Genie kindlich und weiblich ist, sucht er durch einen Ton zu treffen, der fast nie so, wie er müßte, sondern entweder kindisch oder weibisch klingt. Es ist keine kleine Qual, den großen,

starken Mann süßlich flöten zu hören und verlegen-schämig die Hände ringen zu sehen. Matkowsky ist dem Tasso entwachsen, ohne ihm je gewachsen gewesen zu sein. Auch als seine Jugend echt war, wäre seine Zerrissenheit unecht gewesen. Denn das ist ja seine unzeitgemäße Bedeutung, daß er niemals zerrissen gewesen ist. Sein Wesen ist strahlende Ungebrochenheit, und es nimmt sich fast komisch aus, wenn er die umdüsterte Gebrochenheit der Tassonatur lediglich durch die gleichmäßig gesenkte und gedämpfte Stimme und einen unmotivierten Wechsel des Sprechtempos wiedergeben zu können glaubt. Matkowsky ist am größten auf der Höhe des Affekts revolutionärer Helden, und er ist am kleinsten in den krankhaften Stimmungen unheldischer Ästhetenseelen. Was ihn uns teuer und einzig macht, ist seine chaotische Glut, die zeugend-zerstörende Gewalt seiner Leidenschaft, eine Urkraft, die Feuer speit und Meere in den Himmel wirbelt. Das stille Dichterbild eines solchen Schauspielers, ob er sich auch noch so heiß und noch so erfolgreich um die verstandesmäßige Bewältigung seiner Aufgabe bemüht, muß ein Zerrbild sein. Matkowsky ist für Monumentalitäten geschaffen und hängt sein ganzes Herz an Hamlet und Tasso — sehnsuchtsvoller Hungerleider nach dem Unerreichlichen.

Er besitzt, ich mag wohl sagen, alles, was mir fehlt: das könnte Matkowsky auf Kainz, aber auch Kainz auf Matkowsky beziehen. Beim Tasso ist Matkowsky, alles in allem, schmerzlicher auf Kainzsche Elemente angewiesen; bei andern Rollen ist es umgekehrt. Aber selbst beim Tasso ist das, was Kainz schließlich zur Vollendung fehlt, ein stolzester Besitz Matkowskys: sein Gefühl und seine Naivität. Dieser Mangel macht es, daß selbst Kainz, dessen katzenhaft geschmeidige Gestalt, dessen blanke, stählerne Stimme und dessen dunkelglühende Augen nicht leicht altern werden, doch als Tasso nicht jung wirkt. Matkowsky ist von zu reifer Männlichkeit; Kainz hat in seiner überlegenen Kühle einen greisenhaften Zug. Er beweist auch hier wieder, daß er zwar, wie wenige, tief in den Geist einer Dichtung zu dringen, aber keine gradgewachsene Herzensempfindung schlicht und ergreifend zu äußern vermag. Dabei wird ihm keine von den Verstimmungen des ersten Abends zu Unrecht angerechnet. Wenn ein Schauspieler in den spontansten Gefühlsergüssen fortwährend stecken bleibt und dadurch nervös gemacht, in ein rasendes Tempo der Rede und eine forcierte Lautheit des Tones gehetzt wird, so können diese Gefühlsergüsse nicht überzeugen und hinreißen. Aber wir wissen lange genug, daß ihnen das auch an andern, an Kainzens glücklichsten Abenden nicht gelingt. Kainz bereitet einen Augen-, Ohren- und Geistesschmaus. Er bezaubert nicht allein die Frauen durch die schmiegsamen Bewegungen des feinen Kopfes, der Hüften und des Handgelenks; durch die streichelnde Eleganz des Händespiels, die unerhörte Eindringlich-

keit des drohenden oder deutenden Zeigefingers; durch die Anmut jeder seiner jähen Wendungen und Sprünge; durch den Charme des schmalen Mundes mit den leidvoll oder übermütig zuckenden Lippen. Sehenswert ist so etwas, wie die weitausholende, dicht über dem Fußboden hinstreichende Handbewegung, mit der dieser Tasso, im vierten Akt, Antonio zum Sitzen lädt; sehenswert der Ruck, mit dem er, nach Antonios Abgang, zugleich verachtend und befreit den trennenden Vorhang vor sein Dichterzimmer zieht: odi profanum vulgus et arceo. Nicht geringer als diese malerischen Reize der Kainzschen Begabung sind seine musikalischen Tugenden. Wenn er die Töne an den Gaumen preßt, um sie klirrend und flirrend wieder entweichen zu lassen, wenn er aus der Fistel unvermittelt in einen kräftigen Baß umkippt, wenn seine Zunge, mit sicherster Abwägung aller dynamischen Effekte, ein rapides pittoreskes Capriccio herunterspielt: dann werden Wirkungen erreicht, wie sie allen andern, auch den ausdrucksvollsten Menschenstimmen versagt sind. Das Gute ist, daß solche Übungen des Körpers und des Kehlkopfs selten Selbstzweck, sondern in der Regel die tauglichsten Mittel sind, um schwierige Situationen aufzuhellen, das Hin und Her schwankender Gemütsstimmungen abzuspiegeln und die ganze Not einer zusammengesetzten Seele bloßzulegen. Wenn Tasso sonst in der Qual des vierten Akts verstummt, gab Kainz ein Gott, mit anschaulich malenden Geberden, mit blitzartig wechselndem Gesichtsausdruck, mit kaum merklichen Vibrationen der Stimme zu sagen, wie er leide.

Ihm gab ein Gott, zu sagen, wie er leide. Das ist viel. Aber er gab ihm nicht zugleich, uns mitleiden zu machen. Das wäre mehr. Matkowsky ist kein Tasso und wird nie einer werden. Er hat den vierten Akt unzweifelhaft verstanden und kann ihn nur mit seiner gradlinig primitiven Technik nicht bewältigen. Aber am Ende dieses Aktes steht ein Monolog des Inhalts, daß sich ein armes Menschenkind auch von der letzten Hoffnung seines Herzens betrogen fühlt, und des Zwecks, uns durch den Jammer dieses Menschenkindes zu erschüttern. Hier wird die raffinierteste Technik zuschanden: Gefühl ist alles. Hier rührt Matkowsky zu Tränen, und Kainz hat seinen kältesten Moment. Hier nützen ihm alle Kapriolen seiner blendenden Feinkunst nichts: sie machen seine Grenzen nur noch sichtbarer. Goethe hat den „Tasso“ geschrieben, um sein volles, ganz von einer Empfindung volles Herz zu entladen. Kainz entlädt sich nicht. Er steht nicht in dem Schmerz, sondern über dem Schmerz des Tasso. Er demonstriert und analysiert und kommentiert uns die Tragödie, er entschleiert ihre Geheimnisse und weist mit dem Finger auf ihre Schönheiten: aber er lebt sie uns nicht vor. Er fühlt sie nicht oder besser: nicht mehr. Vor fünfundzwanzig Jahren wäre Kainz

vermutlich der ideale Tasso gewesen. Heute wüßte ich nicht, welche innern Beziehungen noch zwischen Kainz und Tasso bestehen sollten. Woher könnte seiner Klugheit heut noch der naive Glaube an die Gewalt, ja nur an die Realität von Tassos Leiden kommen, der Glaube, den er brauchte, um sich in diese Leiden zu versenken? Er wird sie nach menschlichem Ermessen ironisch sehen. Matkowsky ist vertrauensvoller. Nachdem der Schmerz um die Prinzessin ihn ganz gefaßt hat, läßt er ihn im fünften Akt nicht wieder los und erfüllt ihn mit einer echten und reinen Melancholie, die, wenigstens für ein paar Szenen, mehr von Goethes Tasso gibt, als alle Künste Kainzen geben konnten. Von Tasso heißt es bei Goethe: Sein Gefühl belebt das Unbelebte. Der Ton liegt auf dem letzten Wort. Wenn man den Ton auf das „Gefühl" legt und sich vergebens bemüht hat, Kainzens Gefühl zu hören, weiß man, warum sein Tasso letzten Endes leblos geblieben und nichts als eine artistische Leistung geworden ist.

Als solche ist sie, wie bei Kainz gewöhnlich, bewundernswert. Es sei müßigen und schauspielkunstfremden Köpfen unbenommen, sich über der Frage zu zerbrechen, ob dieser Tasso, da er zweifellos nicht der Goethische ist, von Schiller oder von Kleist oder von Ibsen ist. Oder über der ähnlich törichten Frage, ob ein Schauspieler, und heiße er Kainz, sich so frei von seinem Dichter machen dürfe, wie es hier geschehen sei. Es scheint noch immer nicht bekannt genug zu sein, daß ein wahrer Künstler nicht tut, was er darf, sondern was er muß. Daß ein großer Schauspieler nicht Goethe noch Schiller noch Kleist noch Ibsen spielt, sondern bei Gelegenheit dieser Dichter sein besonderes Wesen auf seine besondere Weise zum Ausdruck bringt. Ein Kritiker kann und soll sagen, wie sehr sich das Gebild des Dichters vom Gebild des Schauspielers unterscheidet. Aber er darf dem Schauspieler nicht verbieten, sich in seiner Gestaltung nach jeder Richtung hin vom Dichter abzuheben. Kainz spielt den Tasso, wie er muß. Er singt die Arien, zu denen ihn sein Organ verführt, und ist darum ein Schillerischer Tasso genannt worden. Er zeigt ein wundes Nervensystem in aller Nacktheit, hält sich, da er einen Dichter zu geben hat, an Shakespeares Wort von des Dichters Aug, das in holdem Wahnsinn rolle, läßt also seinen Tasso nahezu wahnsinnig werden, wie es ihm sein Geist gebietet und seine Technik erlaubt, und ist darum ein Ibsenscher Tasso genannt worden. Er ist nichts weiter als ein Kainzischer Tasso. Um ein Goethischer Tasso zu sein, müßte er fünfundzwanzig Jahre weniger zählen und den Matkowsky in sich haben. Denn Kainz und Matkowsky sind wie Tasso und Antonio: Zwei Männer, die, ich hab es lang gefühlt, nur darum häufig unzulänglich sind, weil die Natur nicht einen Mann aus ihnen beiden formte.

Die Frau des Rajah / von Willi Handl

Paul Wertheimer, ein angenehm kultiviertes wiener Talent, Lyriker von nachgiebig weicher Empfindung, läßt jetzt ein Drama erscheinen: „Die Frau des Rajah" (Wiener Verlag). In dem Stück wird der Versuch gemacht, aus dem bunten, lieben Spielzeug, womit diese Lyrik so geschickt und geschmackvoll hantiert, aus hellfarbigen Worten, schmerzenlosen Melancholien, freundlich lächelnder Jünglingsweisheit und temperierter Sinnenfreude, aus dem kleinen Zierrat, mit dem die Gedichte solcher nachdenklich gefühlvoller Spaziergänger über und über behängt sind, einmal festes, nach großen Gesetzen bewegtes Leben aufzubauen. Der Versuch konnte unmöglich ganz gelingen. Denn so wenig ein Drama der lyrischen Grundstimmung völlig entbehren darf, der geheimen Melodie, in der eine Dichterseele mit dem Weltall zusammenklingt, so wenig läßt sich gerade jene konziliante Lyrik, die mit allen Winden über die liebe Erde streicht, überall grüßt, jedem antwortet, alles liebkost, die keinen Trotz gegen die Welt und keinen Schrei aus der Tiefe hat, je zum Dramatischen verstärken und zusammenbinden. Indessen, so ganz wertlos und ohne Sinn ist dieser Versuch doch nicht geblieben. Wurde es kein Drama, das am eigenen, großgeschauten Gesetz die Gesetze der Welt offenbart, so zeigt es doch, wie viel Leben und Lebenssinn aus dem weichmütigen Getändel auferstehen kann, wie im Feuer der dramatischen Bewegung Wort und Bild und Ton ganz anders erglühen, sich zur Kraft erhärten. Es zeigt ein Wachstum aus dem bloßen Willen zur stärkern Form; und Wachstum ist Hoffnung.

Dieses Drama lyrischen Ursprungs ist nur aus dem abgetönten Widerspiel zweier Bilder zusammengemischt. Die indische Witwe brennt am Pfahl; der uralt geheiligte Brauch des Landes opfert sie in Flammen dem toten Gatten. Da geht der wiener Poet vorbei, schaut auf, stutzt, wird nachdenklich: Nun muß dieses zarte junge Leben fort, weil es die Bräuche verlangen. Sie will vielleicht gar nicht; ist noch voll Sehnsucht, voll Traum von Zukunft und Erfüllung, voll Liebe zu ... Ja, zu wem denn? Nun, zu unsereinem natürlich, der nur vorbeigeht und sie mit einem Blick auch schon versteht. Es kommt also Marco Polo, ein junger wiener Lyriker aus dem zwanzigsten Jahrhundert, aber als Patrizier aus dem Venedig des dreizehnten kostümiert, und sucht diese indisch starre Welt mit seiner liebenswürdigen Nichtstuer-Weisheit heim, ist konziliant und nachdenklich, von temperierter Sinnenfreude, voll schmerzenloser Melancholie und anmutig kluger, versereifer Gedanken. Er besiegt, ohne zu erobern; erlangt, ohne zu nehmen; besitzt, ohne zu behalten; er ist ein Wiener. Ein hübsches Wort, ein geistreicher Gedanke, ein liebes leuchtendes Bild, und jeder Gegenstand ist für ihn erledigt. Der Sinn seines Lebens ist, daß er nichts zu tun hat; zweifellos, er ist ein Wiener. An diesem Helden der launenhaft verspielten Nachdenkerei, der die Tat herbeisehnt und doch den Sinn des Tuns nicht

begriffen hat, kann natürlich keinerlei dramatisches Gefüge halten. So ist dies Stück eigentlich ein empfindsamer Spaziergang durch drei Akte indischer Visionen, mit einem Haltepunkt am Schluß, vor dem Flammenstoß. Hier hat das Stück seinen wahrsten dramatischen Aufschrei, hier öffnet sich endlich die Welt, auseinandergerissen von zwei unversöhnbar feindseligen Kräften: Sehnsucht und Gesetz; hier streckt ein junges Weib die weißen Arme nach dem Leben aus und wendet ihr Gesicht dem Tode zu; hier ist ein Drama. Bisher war alles schön und liebenswürdig; dies hier ist stark. Leider rinnt es zu bald wieder aus seiner festen Form, erweicht sich, verstummt, gibt ganz der angenehmen Stimme des geistreichen Marco Raum, der in einem nachdenklich hinschwingenden Monolog sein Erlebnis resümiert und beim Todesschrei der Verbrennenden zu sagen weiß: „Und was ich mit in meine Heimat bringe — ist nichts als dieser Schrei — —!"

Nichts als das! Aus Flammen, die eine Stadt, ein Königtum und ein geliebtes Weib zu Staub gemacht haben, die um ihn und für ihn gebrannt haben, nichts als die sinnlose Disharmonie eines letzten, hinsterbenden Angstrufes! Um ein so Geringes nur ist er innerlich reicher geworden! So unberührt bleibt dieser verzogene Räsonneur, so ohne Zusammenhang mit den glühendsten und gefahrvollsten Ereignissen seines Lebens. Aber wovon ein Drama zunächst sprechen muß, das ist eben, wie eine Persönlichkeit durch ihr Leben mit ihrer Welt zusammenhängt. Der Unberührte, Nebenhergehende ist notwendig der antidramatische Mensch. Auch hier. Kampf und Tat und Ereignis werden und entscheiden sich abseits von diesem lyrischen Sprecher; und umso aufreizender ist es, daß er nachher immer so ganz genau weiß, was da geschehen ist. Um ihn leiden, bluten, fallen die Menschen; er sieht hin, erklärt, warum und wieso, und schmeckt schon im voraus den feinen Genuß der spätern Erinnerungen. So kann er eben niemals selbst dabei sein. Und so kann das Drama, in dessen Mitte er steht, keinen Weg aufwärts, keinen Sturz abwärts haben, sondern nur ein plätscherndes, singendes oder brausendes Fortgleiten, Welle nach Welle; die letzte verrinnt ohne Spur im Sand.

Wenn doch die jungen Lyriker nur nicht so in sich selbst verliebt wären! Denn Marco Polo ist Paul Wertheimer, wie er gern sein möchte. Das ist vor allem an der verliebten Leidenschaft zu erkennen, mit der es den Dichter immer wieder treibt, diese Figur mit allem Reichtum und mit aller Zärtlichkeit seiner lyrischen Kunst auszuschmücken. So wurde dieser Marco die hellste, anziehendste, lebendigste — vielleicht die einzig lebendige Figur des Stücks. Gewiß, er lebt; wir kennen ihn, so wie wir ihn aus dieser Dichtung spüren. Er ist in Wien in unsern Tagen geboren; ein Dutzend seiner Art sehen, hören wir täglich auf dem Graben oder in den umliegenden Caféhäusern. Aber da er alles Leben und Erleben in sein Hirn und in seine Nerven einschlingt und nichts davon ins Blut, ins Mark, in die Tat

hinüberleiten kann, so wird gerade sein überreich entfaltetes Leben der Tod des Dramas. Jeder andre Ansatz wird davon überwuchert und erstickt. Der Kampf plebejischer Kraft gegen die Kräfte geformter Kultur; das Anschleichen priesterlicher Tücke gegen königliche Weisheit; das Ringen der zottigen Mannsbestie mit dem zarten Stolz einer jungen Weiblichkeit; und endlich der tragische Zwiespalt, in dem zwischen Sitte und Leidenschaft die Seele dieser jungen Frau zerrissen wird, bevor die Flamme den Leib frißt: Alles das ist gewollt, gesehen vielleicht, aber nicht gestaltet, nicht dramatisch in eins gefügt. Balladenhaft hingestrichen, rollt jeder dieser Konflikte in sich selbst ab, ohne dramatischen Klang, der bis ans Ende weiter klingt. In Marco Polo geht alles unter, und nichts findet sich in ihm wieder, als der blaßfarbige Seufzer, den er für den Widerhall jenes Todesrufs hält.

Ein Seufzer der sinnenden Lyrik, die das Leben nicht halten und nicht binden kann, ist dieses Stück. Sie tröste sich; sie hat darin wenigstens gelernt, es feuriger und mächtiger zu beschreiben. An Stellen, die nicht Kampf und Lärm, die nur Andrängen der Seelen und Aufblühen der Stimmung bedeuten, da quillt der Saft des Lebens stark und reich aus den Worten. Da hat die Schönheit der Rede nicht nur Sinn, sondern auch Blut; Herzen springen auf, man sieht ins Innere der Menschen. So in der Szene zwischen Vater und Tochter im ersten Akt; zwischen dem Fremden und der Witwe im zweiten; zwischen der Witwe und dem Mädchen im letzten. Da und dort gelingt wohl auch ein Wort des Trotzes und der Wut, ein rauher Schrei, der wie der rasch verwischte Stempel mannhaften Charakters ist. Oft aber überschlägt sich die Sprache wieder im ungeübten Drang nach Fülle und Macht, preßt die Worte ungebührlich zusammen oder läßt sie, lyrisch lässig, zerrinnen. Am schlechtesten kommen — man erlaube den Ausdruck — die muskulösen Stellen weg; wo Männer aneinander geraten, da fährt die Sprache jäh aus ihrem Geleis, schnappt verlegen nach fremden Formen und sehnt sich voll sichtlichen Unbehagens nach der jünglinghaften Weisheit des Marco Polo, nach den fraulich zarten Tönen der lieblichen Heldin zurück. Mit Männern weiß es nicht recht Schritt zu halten. Aber wenn es eine unerbittlich und unnahbar maskuline Kunst gibt, so ist es das Drama.

In allem: das Werk eines Lyrikers, der, lyrisch befangen, noch nicht gelernt hat, seiner Welt als eigene gleichwertige Kraft gegenüberzustehen und mit allen Stimmen zu sprechen, die er in ihr erlauscht. Der Dichter hat, wie sein Held, die vergnügliche Reise in ein exotisch fremdes Gebiet unternommen und vorläufig nicht viel mehr zurückgebracht, als was er vorher in sich hatte. Einen Schrei immerhin; einen Schrei der Sehnsucht und des Widerstandes. Eine neue Stimme. Die müßte in ihm mächtig werden, aus ihm schicksalübertönend wiederklingen. Ein Mann gegen eine Welt. Dann würde das Werk seiner sinnlich und sinnvoll blühenden Kunst auch ein wirkliches Drama.

Eine Theatervorstellung/ von Robert Walser

Der Winternachthimmel war ganz mit Sternen gespickt, ich lief den Schneeberg hinunter, in die Stadt, an die Kasse des madretscher Stadttheaters, ließ mir eine Fahrkarte verabfolgen und fuhr wie ein geistig nicht mehr Normaler die steinerne, uralte Wendeltreppe hinauf, die ins Stehparterre führte. Das ganze Theater war dickvoll von Menschen, eine schlechte Luft schlug mir unter die Nasenflügel, ich erbebte und versteckte mich hinter einen Technikumsschüler. Ich war ganz atemlos und konnte nun ein wenig verschnaufen, bis der Vorhang in die Höhe ging, das tat er nach etwa zehn Minuten, er erhob sich und ließ in ein Loch voll Feuer blicken. Die Gestalten bewegten sich alsobald, riesige, plastische, übernatürlich scharf gezeichnete Gestalten, und spielten Maria Stuart von Schiller. Königin Maria saß im Kerker, und ihre gute Kammerfrau stand daneben, und dann zeigte sich ein finster aussehender, mit einer Rüstung bedeckter Mann, die Königin brach in Tränen des Zornes und des Schmerzes aus. Wie wundervoll sich das ansah. Meine Augen brannten. Ich hatte vorher stundenlang in den hellen, weißschimmernden Schnee gesehen und dann in das Dunkel der Logen, und jetzt mußten sie in eitel Feuer, Glut, Pracht und Glanz schauen. Wie schön und groß das war. Wie das von den rötlichen Lippen taktmäßig herabtönte, in Uhrmacher-, Techniker- und sonstige Ohren hinein, schöne, edel hin und her und auf und nieder tanzende, schwankende, tönende Verse. Ah, das sind die Verse Schillers, so dachte wohl mancher.

Der junge, schlanke Mortimer, mit einem Busch heller, goldener Locken auf dem Kopf, sprang aus der Szene in die offene Szene hinein und sprach der Königin, die lächelnd zuhörte, verführerische Worte vor. Er hatte ein merkwürdig blaß gefärbtes Gesicht, als sei ihm der ahnungsvolle Schrecken darin gelegen, und schwarzumränderte Augen, als habe er viele vorangangene Nächte hindurch, von Träumen hin- und hergeschleudert, kein Auge zudrücken können. Er spielte meiner Meinung nach herrlich; nicht so Maria, die ihre Rolle nicht auswendig wußte, die sich eher wie eine Kneipenkellnerin niederster Stufe benahm, als wie eine so vornehme Frau, vornehm im zugespitzt kältesten Sinne: Königin und dazu noch Dulderin, wie man sich Maria Stuart denken mußte. Aber sie rührte unendlich. Das Nichtskönnen rührte in erster Linie und dann jener Mangel an Hoheit. Der Mangel dessen, was sein sollte, erschütterte und blendete und trieb mir das Wasser der Empfindung schamvoll zu den erregten Augen heraus. O du Zauber der theatralischen Bühne. Ich dachte immer: „Wie schlecht sie doch spielt, diese Maria," und ward im selben Moment von dem unmöglichen Spiel an Leib und Seele hingerissen. Wenn sie etwas Trauervolles sagte, lächelte sie verschmitzt und ganz unpassend dazu, ich korrigierte in Gedanken an ihren Gesichtszügen, Tönen und Bewegungen herum, und indem ich das tat, hatte ich den lebendigern und ergreifendern Eindruck von ihrem fehlerhaften Spiel, als ich ihn vor dem tadellosen hätte haben können. Sie war

mir so nah auf diese Weise, es war, als würde da oben eine Schwester, Cousine oder Freundin von mir gespielt haben, um deren Äußerungen ich Ursache gehabt hätte, ängstlich zu zittern. Bisweilen stand sie ganz vergnügt und ratlos, also ratlos und doch nicht fassungslos da, sah in den dunkeln Zuschauerraum hinein, zupfte an ihrem Schleier und lächelte ganz keck, ließ das Spiel liegen, während dieses von ihr eine bestimmte Haltung und Empfindung verlangte. Und warum war sie trotzdem wundervoll?

In den Zwischenpausen bog ich meinen Kopf um und blickte in die Logen hinein, in deren einer eine vornehme Dame saß, in ausgeschnittenem Kleid, daß die Brust und die Arme aus der dunkeln Umgebung nur so herausschimmerten. In der behandschuhten Hand hielt sie ein Lorgnon mit langem Stiel, das sie von Zeit zu Zeit an die Augen führte. Sie schien eine alte, doch noch immer berückende Zauberin zu sein, so allein saß sie dort hinten, abgesondert von den übrigen Menschen. Sie wohnte, weiß der Teufel, vielleicht in einem jener graziös erbauten Häuser aus der Zeit Ludwigs von Frankreich, die man in Madretsch häufig hinter den hohen Bäumen alter, verträumter Gärten weiß hervorglänzen sieht. In einer andern Loge hockte der Präsident des madretscher Gemeinderats und Mitglied des Verwaltungsrats des Stadttheaters, so ein alter Bock, wie man sich zuflüsterte, der es als ein Vergnügen empfand, den Schauspielerinnen unter die Röcke zu greifen. Das ließ sich ja schließlich solch eine herumwandernde Maria Stuart noch ganz gerne gefallen. So sah sie nämlich auch aus auf der Bühne, wie eine Dirne, und nicht einmal wie eine gut-, sondern wie eine minderwertig geartete. Wie kam es, daß sie trotzdem so schön war?

Der Vorhang ging wieder auf. Ein breiter, weißlicher Strom Parfüm floß aus dem offenen Loch in die Zuschauerdunkelkammer und beklemmte und befreite die Nasen. Man war froh, wieder diesen holden Duft einzuziehen; ich hinter meinem Technikumsschüler war es wahrscheinlich ganz besonders. Der Bühnenrachen fing wieder an zu reden, diesmal war die Szene ein Zimmer im königlichen Palast von England. Elisabeth saß auf einem mit blauen Tüchern behangenen Thron, einen Baldachin über sich, vor ihr die Großen des Hofes, Lester und jener andre mit der sanften Denkermiene. Im Hintergrund standen dicke Weibsbilder als Pagen, nicht etwa Knaben, nein, vierzigjährige Weiber in Trikots. Das war schamlos schön. Diese Pagen standen mit der barocken Schwere ihrer gedunsenen Leiber in wahnsinnig kleinen, zierlichen Schuhen auf dem Boden wie unbegreifliche, phantastische Traumfiguren, die ins Publikum hineinlächelten. Es war, als hätten sie sich ein wenig geniert, so auffällig zu sein, aber dann wars wieder nichts mit diesem Genieren. Die Sache verhielt sich so: wer sie ansah, der genierte sich. Ich zum Beispiel genierte mich bis zur Glückseligkeit. Elisabeth stieg dann vom Thron herab, jeder Zoll an ihr lieb und einfach, fast tantlich, mütterlich, sie gab Zeichen von Ungnade, und die Szene verschwand.

Ein wenig später gab es eine Parkszene mit grünem, verschwommenem Waldhintergrund, Jagdhörner tönten in der Ferne in wundervoll fern herklingendem Spiel. Ich glaubte mich augenblicklich in das Dickicht eines Waldes versetzt; die Hunde liefen, Pferde stürzten aus dem Laubwerk hervor, schöne, kostbar gekleidete Reiterinnen tragend, und überall sprangen die Knechte und Falkoniere und Pagen, die Jäger in den knappen, grünen Trachten herum. Alles das spiegelte sich ganz natürlich in den paar Fetzen von Dekorationen tönend und leuchtend wieder. Maria, die Königindirne, trat auf und sang, man kennt ja die Worte, nein, sie sang nicht, aber es hörte sich ganz wie ein wehklagendes, sehnsüchtiges Singen an. Die Frau schien eine Riesin geworden zu sein, so sehr vergrößerte sie ihr Seelenausbruch. Sie sprang wie irrsinnig vor Freude und Herzensqual umher, und jammerte, als sie zu jubeln meinte. Außerdem war sie ein bischen der Rolle wegen, die sie nicht studiert hatte, in Verlegenheit, aber ich glaubte steif und fest, das sei der Wahnsinn des Nicht-mehr-an-sich-halten-Könnens, die Qual der Freiheit, das Versagen der ruhigern Frauenvernunft. Als sie weinte, da schrie sie, denn weinen wäre ihr zu wenig gewesen. Für nichts, was sie empfand, hatte sie einen entsprechenden Ausdruck mehr. Das Empfinden peitschte seinen Ausdruck. Im Übermaß alles dessen, was sie war und sah und hörte und fühlte, warf sie sich köpflings an die Erde, da trat Elisabeth auf.

Die Peitsche in der Hand, hinter ihr her die Trabanten. Die Frau ganz anschließend, anschmiegend in dunkelgrünen Samt gekleidet, der Rock hinaufgerafft, daß das männerhaft bestiefelte und bespornte Bein grell sichtbar ist. Zorn, Hohn und Furcht im Gesicht. Auf dem Jagdhut eine schwer herunterfallende Feder, deren Spitze bei jeder Bewegung des Hauptes die Schulter berührt. Und dann sprach sie, ah, sie spielte meisterhaft. Überdies war sie mir eine liebe Erscheinung. Nicht lange ging es, so prallten sie aneinander und hauchten einander das Feuer des Wehs in die Gesichter; beider Frauen Leiber zitterten wie vom Sturm gepackte Baumstämme. Maria, die schlechte Schauspielerin, schlug der guten eins ins Gesicht. Darob schmerzhaftes Frohlocken der einen und jähe Flucht der andern. Die liebe Elisabeth muß fliehen, und die dumme Maria muß jetzt in Verlegenheit sein, wie sie es angattern soll, in die Ohnmacht befriedigten Rachegefühls zu sinken. Sie machte es schlecht, aber in der Art und Weise, wie sie es verpfuschte, lag wiederum das Grandiose. Das ganze Frauengeschlecht, das vergangene und gegenwärtige und zukünftige, schien hinten über, den Kopf seitwärts gesenkt, in herrlich-süßer Beugung und Empfindung umfallen zu wollen. So schön machte sies. Dem Verstand wars hurenhaft, dem Gefühl titanisch. Ich wußte nichts mehr, ich hatte genug, ich packte das Bild mit meinen Augen, wie mit zwei wehrschaften Fäusten, an und trug es über die steinerne Wendeltreppe hinunter, zum Theater hinaus, an die kalte, winterliche madretscher Luft hinaus, unter den eisig-schauerlichen Sternenhimmel, in eine Kneipe von zweifelhafter Existenzberechtigung, um es zu ersäufen.

Kasperletheater

Briefkasten

Astrid in Kösen. Sie fragen an, ob an dem neuen Hebbel-Theater auch „Das Schatzkästlein" aufgeführt werden wird. Armer Friedrich Hebbel. Wir wissen nicht, ob Ihnen bekannt ist, was Hebbel mit denen tat oder zu tun wünschte, die ihm immer wieder das — an sich ja wundervolle — „Schatzkästlein" unterschoben, aber es war das gleiche, was sein großer Kollege Schopenhauer praktisch oder im Geist verübte, wenn man ihn mit zwei p sprach oder schrieb.

Junger dramatischer Verfasser. Sie klagen uns Ihre Not, in die Sie jedesmal geraten, wenn Sie Ihren Personen Namen geben sollen. Gehen Sie, wie bei so vielem, auch hier in die Breite des Volks. Schreiben Sie sich eine Woche lang alle bemerkenswerten Namen auf, die Sie in Lokalberichten, Gerichtsverhandlungen und dergleichen finden, und Sie sind auf Lebenszeit versorgt. Ein paar Beispiele aus dem nächstbesten Zeitungsblatt: Kückrer, Sauter, Peter Scher (ein wundervoller Name), Hugo Devel, Gröschelt, Kiem, Hütter, Josef Spir, Jakob Haarpuder und so weiter. Die obern Zehntausend heißen natürlich gemeinhin Schneider, Schuster, Müller, Bäcker, Bauer, aber die untern 64 999 000 heißen doch vielfach noch anders. Für Ausländernamen — lästige, wie man sie heute in Preußen so gern nennt — sind Kurlisten internationaler Badeorte sehr ergiebig.

K. D. Sie haben ganz recht. Oft sind Schauspieler deshalb so unerträglich, weil sie das Leben und die Bühne verwechseln: im Leben meinen sie auf dem Theater, und auf dem Theater meinen sie im Leben zu sein.

Korrespondent in Bunzlau. Sie schreiben, der fortwährende Direktionswechsel an den berliner Bühnen mache Sie ganz verrückt. Der Provinziale empfehle gern bestimmte Theater, aber neuerdings könne sich kein Mensch mehr auskennen. Wo werde nun eigentlich das „Nachtasyl" gegeben? Bald lese man es in Verbindung mit dem Neuen, bald mit dem Kleinen, bald gar mit dem Berliner Theater. Sei dies alles Reinhardt? Ob Barnowsky und Halm im Sommer wieder nach Breslau kämen. Wieso Barnowsky das Königliche Schauspielhaus übernommen habe, und ob Doktor Zickel „Husarenfieber" von Krafft-Ebing (es ist jedoch nicht von Krafft-Ebing, wie Sie fälschlich für Koppel-Ellfeld schreiben, sondern von Kadelburg und Skowronnek) auch im schwarzen Rahmen aufführe wie seinerzeit „Perseus und Melisande", wieviel Schillertheater nun eigentlich seien, wer jetzt das Goethetheater habe, und ob das Lessingtheater schon wieder aufgebaut sei (Sie irren, es brannte damals nur ein Schuppen mit Dekorationen ab). Der einzige ruhende Pol sei — neben Lautenburg — das Deutsche Theater von Brahms — — ja, lieber Freund, wir können nicht Ihre ganze Epistel hierhersetzen, geschweige denn beantworten. Das Tohuwabohu in den berliner Theaterverhältnissen ist des Tohuwabohus in Ihrem Kopfe würdig. Den Trost wenigstens wollen wir Ihnen nicht versagen.

Rundschau

Neuer Theateralmanach

Ich gestehe offen, daß mir von den wohlgezählten dreißig Kapiteln, in welche sich der lichtbraune, goldgeschmückte, 826 Seiten starke Band des von der „Deutschen Bühnengenossenschaft" zu Berlin herausgegebenen „Neuen Theateralmanachs für 1907" gliedert, der Informationsteil der liebste ist! Er macht so viel menschliche Instinkte und Gefühle lebendig, löst Erinnerungen aus des Schlummers Tiefe, schafft Momente holder Rückkehr zu einst lebendigen Stunden und gibt — in primitivster Form, durch Mitteilung von bloßen Namen und Daten — Satiren und wehmütig-lustige Eröffnungen von äußerster Schlagkraft zugleich. Es ist also nur geziemend, daß der Mime und der Interessent, der Fachmann und der Beobachter angesichts des neuen Bandes zunächst auf diesen Teil losgehen. Das Namenverzeichnis am Schlusse des Buches ist Führer auf diesem Wege der Spionage. Ein Griff, ein schnelles Blättern — und man weiß, wer von den Genossen der ersten Wanderjahre, die dem Blick seither entschwanden, ausgeglitten ist, und wer sich seine Stellung geschaffen hat. Aus kleinen Frauennamen erwachsen Porträts, die gebietend einst über einem Lebensabschnitt des Suchenden hingen; jetzt kann er sich aus ihrem Domizilwechsel den Fortgang ihrer künstlerischen und menschlichen Entwicklung konstruieren. Wahrhaftig: wer ein wenig an diesem, aus strammer Arbeit, zwecklosem Sichbemühen und kurzen, rauschenden Triumphen zusammengesetzten Begriff „Theater" hängt, er wird diese Stunde des Wiederanknüpfens, der Rückkehr zu alten Stätten und flüchtig entschwundenen Menschen nicht missen mögen. Er läßt die Schemen gern vorbeiziehen: durcheinander gemengt, die Statisten einer Lebensorgie, eines Totentanzes. Begrabene Hoffnung, erblaßter Ehrgeiz, vergebliches Streben wird hell überleuchtet vom Arbeitserfolg der Talente, vom jähen Sieg der Genies . . .

Die Satire, die solch ein Band hergibt, kann sich streng an seine Aufzeichnungen halten, braucht nicht erst das Rankenwerk abstrakt-beschaulicher Gedanken. Um ihrem im Almanach konzentrierten Stoffe zu genügen, wird einmal ein Humorist in einer ein paar Monate beanspruchenden, einen hübschen Band füllenden Sonderarbeit sorgfältiger vorgehen müssen, als es mir der Raum gestattet. Ich greife nur flüchtig auf, was mir in die Augen fällt. Natürlich triumphiert dabei Berlin. Man sieht den Inhalt der Ordenskassette des Königlichen Geheimen Hofrats Franz Winter — Verwaltungs-Direktor und ausführendes Organ des „Chefs" am Königlichen Schauspielhause — mit dreizehn Orden, darunter vier ausländischen, ordnungsgemäß aufgezählt und weiß dabei, daß dieser Herr Schauspieler, die ihm ihre Antrittsvisite machen, nicht einmal zum Sitzen nötigt. Man sieht, daß der offizielle Ehrentitel „Königlicher Hofschauspieler", mit dem die Leute aus den Kunsthäusern vom Gendarmenmarkt und vom Opernplatz im privaten Verkehr so gern kokettieren, von Rechts wegen nur Matkowsky, Vollmer und Kraus, ferner den durchweg etwas müde ge-

wordenen Damen Poppe und Lindner, Herzog und Fiedler zuerkannt ist. Das wiener Hofburgtheater begnügt sich im Buch mit fünf Seiten weniger, als das berliner Königliche Schauspielhaus braucht, um seine Bureaubestände, seine kaiserlichen und königlichen Ober- und Unter-Ballettänzerinnen, seine Pantomimisten, Extrachorsänger, und wie die Helfer des preußischen Theaterbureaukratismus alle heißen mögen, einzeln herzuzählen. Aber die ersten beiden Seiten der wiener kaiserlich königlichen Personalliste geben ein Stück Theatergeschichte, während man imstande ist, sich aus dem berliner Hofmimenverzeichnis die guten Namen in zwei Sekunden herauszusuchen. Das Deutsche Theater kann hier einmal einer weitverbreiteten Legende entgegentreten: denn es hat wirklich nur drei Dramaturgen! Sowohl Schmieden wie Halm bringen ohne sichtbaren Erfolg eine gleiche Anzahl auf. Bei der Aufnennung der Personalien ist es übrigens von hohem Interesse, daß Herr Christians neben zwei andern Medaillen auch das „Erinnerungszeichen an die silberne Hochzeit Ihrer Majestäten" an die Frackbrust heften darf, welches Besitztum von andern Herrschaften als nicht hierher gehörig vernünftigerweise diskret verschwiegen wird. Nicht weniger fällt auf, daß eine unsrer besten Leutnantsschwerenöter, Franz Schönfeld, dementsprechend fünf Auszeichnungen für kriegerische Vorzüglichkeiten aufzuweisen hat, während Ferdl Bonns schlanker Hals noch keine Kette trägt, wenn er nicht gerade seine Dekorationen schamhaft verschweigt. Das Kleine Theater endlich steht in zwei Dingen eine Nasenlänge vor den Nachbarinstituten. Es besitzt fünf dramaturgische Helfer und vier telephonisch erreichbare Damen.

Fesselnd ist es auch, wenn man die Bühnen und Bühnchen Revue passieren laßt, daß sie sich, bei kleinen und kleinsten Mitteln, insoweit an die Kaiserstadt Berlin klammern, als sie ihr den Namen entlehnen und nun, in bescheidener Form, als „Berliner Truppen", den Nebenorten der Residenz sowie den kunstsinnigen Dörfern und Nestern der Mark Brandenburg großstädtisches Theaterleben im Miniaturabklatsch bringen. Das besorgt in Luckenwalde, Eberswalde, Friedenau, Groß - Lichterfelde, Fürstenwalde, Steglitz, Werder, Weißensee, Pankow, Spandau, Bernau, Zehlendorf das auffallend vielgliedrige (ich zähle vierunddreißig Mitwirkende) „Adolf-Behle-Ensemble", welches sich mit dem Namen „Vereinigte Berliner Vororttheater" noch ein nachdrücklicheres, pompöseres Relief gibt. Gleichen Kulturzwecken entspricht — für Nowawes und Wilmersdorf — das „Lortzing-Ensemble"; für einen Hörerkreis, der sich bis nach Zossen und Fürstenwalde ausdehnen darf, „Anna Oestreichs berliner Schau- und Lustspiel-Ensemble"; für sechsundachtzig Städte der Provinz Brandenburg die von Max Conrad geleitete „Gastspieltruppe berliner Bühnenkünstler". Als „Novitäten" dieser fliegenden Truppen, dieser Marodeure des großen berliner Theaterapparats, sind die „todsichern Sachen" der Saisonparade am beliebtesten, sind Sherlock Holmes und Husarenfieber ganz unvermeidlich.

Es wird mir schwer, von diesen Unterhaltsamkeiten auf die literarische Verpflichtung zu kommen, welche der „Neue Theateralmanach" — eigentlich hätte. Da aber die Mehrzahl der sachlich interessierten Leser diesen Band für mehr hält, als für ein deutsches Künstleradreßbuch mit Einschluß einer ausführlich gearbeiteten Ordensliste, da die Herausgeberin, die „Deutsche Bühnengenossenschaft", endlich darangeht, ihre

Zeitung und damit hoffentlich auch ihr Jahrbuch zu verbessern, so darf man wohl hier noch einmal Feuer dahinter machen. Die deutschen Schauspieler kennen sicher die Jahresbreviere jener dem Andenken Goethes und Shakespeares dienenden Literaturbündler, die, manchmal reichlich dozierend, immerhin in jeder neuen Leistung die Würde der Kunst wahren. Der „Theateralmanach", die einzige umfangreiche regelmäßige Kundgebung eines Kunstberufs, der seit fast zwei Jahrzehnten von den Literaturstürmen durchschüttelt wird, ist, sobald mehr geliefert werden soll, als Rechnerisches und Registrierendes, unsagbar langweilig! Ist in seinen Versuchen, einen inhaltlich und formal ernsthaften Literaturteil zu geben, so ungenügend, daß man kopfschüttelnd davorsteht. Es fehlt nicht an Worten: denn die Herren, die herangezogen werden, bevölkern gewiß die vorschriftsmäßige Seitenzahl mit sauber gedruckten, gerade stehenden, schwarzen Lettern. Aber das Genie — ich meine den Geist! Ich rede gar nicht davon, daß in dem Kapitel „Allgemeine Bühnenrückschau" Jubiläen von Veteranen aus dem Reich der Theaterschablone mit einer Feierlichkeit behandelt werden, die den geraden Weg zum lächerlichsten Personenkult bedeutet, während dem achtzigsten Geburtstag des Herzogs von Meiningen ganze acht Zeilen geschenkt sind. Aber innerhalb der Zeichnungen Tichatschecks, Sonnenthals, Ibsens (von Philipp Stein!) findet sich lediglich in der zweiten mehr als das Bemühen, kalendarisches und anekdotisches Material zusammenzustoppeln; sind die andern beiden — ich will höflich sein — nüchtern, kalt, wesenlos. Kennen die Herren am Ruder denn niemand, der, als Bearbeiter der nämlichen Stoffgebiete oder andrer, wesensverwandter, deutlicher, lebendiger zu den Feuerherzen gerade dieser leicht entzündlichen Leser sprechen könnte?

So bleiben — neben persönlich Anregendem und gänzlich Gleichgültigem — unter 826 Seiten nur zehn vollwertig (auch für die Menge) bestehen. Von diesen melden zwei von guten Erfolgen des „Deutschen Bühnenschiedsgerichts". Weitere zwei verkünden, daß seit dem ersten September 1906 dem größern Teil der weiblichen Bühnenangehörigen das historische Kostüm von ihren Direktoren gestellt werden muß. Die übrigen sechs Seiten glossieren — unter Namensnennung — die Kündigungen im Probemonat und machen Besserungsvorschläge. Aber ein Tröpfchen Sozialpolitik in einem Meer von Nebensächlichem oder Wertlosem ist — das wird auch der Optimist zugeben — etwas wenig.

Walter Turszinsky

Die Trojaner

Bei dem ungeheuern Berlioz-Kultus, den in Paris namentlich Edouard Colonne in seinen Sonntagskonzerten betreibt, ist es sehr sonderbar, daß die „Große Oper" diese Berlioz-Mode nicht mitzumachen beliebt. Wie schön wäre da unter dem Deckmantel der „Förderung heimischer Tonkunst" Geld zu verdienen!

Daß Berlioz immense Zugkraft ausübt, bewies die ausverkaufte Matinee im vorigen Jahr, in der Weingartner „Fausts Verdammnis" aufführte (und in der freilich der elegante, schicke, charmante Monsieur „Wingartnère" die dames du monde mindestens ebenso stark interessierte, wie das wild-dämonische Werk selbst). Die wenigen Opern des Meisters sind jedoch den Parisern weder bei seinen Lebzeiten, noch nach seinem Tode vorgeführt worden, einige schüchterne Versuche („Die Trojaner in Karthago" im Jahre 1863) abgerechnet. Das

Meyerbeer-Gounod-Repertoire der „Nationalakademie für Musik und Tanz“ läßt eben einen Modernen wie Berlioz nicht zu.

Zum Glück liegt die schöne belgische Hauptstadt in so leicht erreichbarer Schnellzugsnähe von Paris, daß man sich nur allzu gern entschließt, der brüssler „Monnaie“ einen Besuch abzustatten, die es, vor Paris, unternahm, des Meisters reifstes Bühnenwerk „Die Trojaner“ in der Urgestalt aufzuführen.

Um sechs Uhr intonierte das Orchester der „Monnaie“ das Vorspiel zur „Einnahme Trojas“, und um Mitternacht durchbohrte sich Dido, mit der Weissagung von der Weltmacht Roms auf den bleichen Lippen, die Brust. Eine einstündige Dinerpause trennte die beiden Zyklen, die also nur fünf Stunden währten, nicht länger als etwa die ungekürzten „Meistersinger“. Warum also diese lächerliche Scheu der Theaterdirektoren vor der ungekürzten Aufführung des vollständigen Werkes? Warum statt dessen Experimente, wie die Bühnenaufführung von „Fausts Verdammnis“?! Gewiß: in der „Eroberung Trojas“ stockt die dramatische Aktion zeitweise. Die Gestalt der unglücklichen Seherin Kassandra drängt sich mit ihren Monologen und Arien hie und da zu primadonnenhaft vor, und ihr Liebesduett mit ihrem Verlobten Choreobos gemahnt stark an die alte Oper. Aber schon in diesem Werk, das vielleicht zu vorspielmäßig angelegt ist, um selbständig wirken zu können, sprühen die Funken Berliozscher Leidenschaft, namentlich in den heldischen Kriegerchören, und der Dichter Berlioz wußte dem Musiker Berlioz die Steigerung der verhaltenen Leidenschaft meisterlich vorzuzeichnen. Weder Oper, noch symphonische Dichtung, weder instrumentale Schilderung lebender Bilder, noch auch nur gleichsam gemalte Szenenmusik, trägt dieser erste Teil des Zyklus in der Mannigfaltigkeit und bunten Belebheit der Vorgänge den Stempel einer urpersönlichen Kunst, die sich dann in dem eigentlichen Hauptwerk, den „Trojanern in Karthago“ aufs prachtvollste entfaltet. Es ist ganz sonderbar, wie einen das Meer der instrumentalen Klänge umflutet, daß man, umbraust von dem gewaltigen Strudel des Berliozschen Orchesters, ganz in den Empfindungsüberschwang dieser einzigartigen Kunst untertaucht. Andre Komponisten illustrieren die Handlung, andre Dichter stellen uns Figuren oder, leider noch häufiger, Opernpuppen hin. Ganz anders Berlioz. Sein Aeneas entlädt sich in Musik, wie, um sein Mannentum strahlend zu verkünden. Seine Dido ist keine weichliche Operndiva mit Duettinstinkten und den üblichen zärtlich schwimmenden Lilienarmbewegungen, sondern sie ist eine tragische Gestalt. Und über diesen beiden Trägern der sich langsam abrollenden Handlung waltet das düstere Troja-Fatum, das, schon in dem Vorspiel in der Seherin Kassandra verkörpert, nunmehr in einer wahrhaft erschütternden Szene schier Shakespearesche Größe annimmt. Von heftigster Leidenschaft zur Königin Dido entbrannt, zögert Aeneas, der Weisung der Gottheit folgend, nach Italien zu segeln. Da plötzlich schwirren geisterhafte Klänge, wie von ganz dünnen Harfensaiten ausgehend, durch die Luft. Die Geister der Kassandra, des Choreobos, Hektor und Priamus dringen mit eiserner Fatumsstarrheit auf den zum armseligen Sterblichen gewordenen Helden Aeneas ein und zischeln ihm das Wort „Italien!!!“ ins Ohr. Nun stürmt die Handlung mit Fieberhast der Katastrophe zu . . .

Gewiß, auch dieser Hauptteil des

Zyklus hat Schwachen. Nicht viel mehr als Opernfiguren sind zum Beispiel die Schwester Anna der Königin und der Biedermanns-„Minister" Narbal. Aber wir werden dieser Opernhaftigkeit nur vorübergehend inne, weil uns die Hauptgestalten so echt der antiken Sage nachempfunden erscheinen, weil uns die Musik so in ihre Kreise zieht, daß wir über dem Kern die Schale vergessen. Was an diesen „Trojanern" besonders auffällt, ist die Gemessenheit des Stils. Der Dämoniker Berlioz tritt völlig in den Hintergrund. Auf der andern Seite sind diese „Trojaner" nichts weniger als „klassische" Operngestalten, etwa im Sinne Glucks. Vielmehr hat es Berlioz ganz wundervoll verstanden, einen Schimmer zarter Romantik um die blutigen Vorgänge des Trojauntergangs zu weben. In der Dichtung finden sich Bilder von einer Zartheit der Empfindung, die der landläufige Berlioz-„Kenner" wohl kaum in ihm vermuten möchte. Auch die rein lyrischen Partien der Musik, sonst nicht die starke Seite des Meisters, erscheinen mir in den „Trojanern" im großen und ganzen echter, empfundener, denn an manchen Stellen der „Verdammnis" oder andrer Werke. Freilich stehe ich im Banne einer Aufführung, die zwar hie und da nicht völlig über ihrer Aufgabe stand, die jedoch von einer temperamentvollen Einheitlichkeit war, wie man sie an der pariser „Großen Oper" nur zu oft schmerzlich vermißt.

Arthur Neisser

Berner Theater

Bern hat, so klein es ist, zwei Theater und einen Theaterstreit. Am vergnüglichsten ist der Theaterstreit. Nämlich: ein junger Berner hat ein Drama geschrieben. Es heißt „Heldenende". Auch hat er ein Vorwort dazu geschrieben. Darin steht, daß seit „Wilhelm Tell" kein nationales Drama mehr entstanden ist. Und an einer andern Stelle steht, daß hier nun wieder ein nationales Drama vorliege. Und es wäre eine Schande, daß es in der Schweiz so viele „Festspieldichter" gäbe. Und an Nationalfesttagen, da solle man doch nicht solche häßlichen Festspiele spielen, sondern ein richtiges, schönes, nationales Drama. Man versteht. Der junge Berner hat aber Pech. Denn das berner Stadttheater, dem er sein Drama einreichte, will und will es nicht aufführen. Nicht einmal an Wochentagen. Obgleich doch eine ganze Reihe vorzüglicher Romandichter das Drama so ganz außerordentlich gut gefunden haben. Und nun zankt man sich seit fast zwei Jahren um das „Heldenende". Denn der junge Berner rächt sich furchtbar, da er zugleich „Redaktor" — wie man hier sagt — einer Zeitschrift ist. Da schimpft er nun alle acht Tage: auf die Stücke, die man aufgeführt hat, und auf die, die man nicht aufgeführt hat; auf die, die man angenommen, und auf die, die man nicht angenommen hat. Und natürlich erläßt seinerseits der Verwaltungsrat des Theaters in den Zeitungen abwechselnd „Erklärungen", „Richtigstellungen" und solche Sachen. Es ist mir bis jetzt nicht gegönnt gewesen, das „Heldenende" zu lesen und mir ein Urteil darüber zu bilden. Indes scheint mir beinahe, daß der „Verwaltungsrat" recht hat. So etwas soll man ja eigentlich nicht sagen; wenn man aber die selbstverfertigten Gedichte des Herrn Redaktors liest — — —

Nun zu den beiden Theatern. Da haben wir zunächst das Apollo-Theater. Es liegt am Waldrand, hat eine eigene Hauskapelle (acht Mann) und eine Reihe roter Sammetsessel, genannt Logen. Im übrigen sitzt man

an Tischen, raucht schweizer „Stumken" und trinkt freiburger Bier. Eröffnungs-Vorstellung dieser Saison: „Durchlaucht Radieschen". Wer hier Moulin rouge und die berliner Kokotten in rosa Flanellkleidern gesehen hat, kann nie wieder ganz unglücklich werden. Man spielt ferner den „Schlafwagenkontrolleur" und „Florette und Patapon", aber auch „Lumpazivagabundus" und sogar „Monna Vanna" — „als Benefiz für Herrn Schulze". Kein Mensch kann seine Rolle. Könnte er sie, so könnt er sie auch noch nicht. Die Dekorationen wackeln beständig, wahrscheinlich vor Lachen, denn man spielt hier auch — einen „Ibsenzyklus". Hedda Gabler, Rosmersholm. Keiner der Mitspielenden hat auch nur eine einzige Silbe verstanden. Man kann es auch nicht von ihnen verlangen. Sie tun recht und scheuen niemand.

Bleibt das Stadttheater. Seit einigen Jahren hat es ein hübsches neues Gebäude, einfach und geschmackvoll, an der Kornhausbrücke, hoch über der Aare. Man spielt sowohl Oper als Schauspiel. Um es von vornherein zu sagen: die Gesamtleistung dieses Theaters ist durchaus achtenswert — immer unter Berücksichtigung aller hiesigen Verhältnisse. Daß Bern kein allzugroßes Theaterpublikum hat, wird man sich ohne weiteres denken können. Ebenso, daß das Theater nicht die Mittel besitzt, große Aufwendungen für Ausstattung und hervorragendes Personal zu machen. Bei alledem ist das Niveau der Opernvorstellungen immer weit über dem Niveau des Theaters des Westens in Berlin, der Schauspielvorstellungen fast immer auf, hin und wieder über dem Niveau der berliner Schillertheater. Der Spielplan der Oper ist nicht groß. Neuheiten sind hier selbstverständlich gänzlich ausgeschlossen; man spielt die üblichen bewährten Sachen.

Im Drama gibt man, was in Berlin einen Saisonerfolg hat, in der Regel also das Schlechteste. Aber aufrichtigen Dank muß man dem Theater wissen für seine reichliche und anständige Pflege der Klassiker, und verdienstlich sind auch die alle vierzehn Tage stattfindenden Vorstellungen dieser Stücke zum Einheitspreis von fünfzig Centimes.

Das Personal hat keine Leuchten aufzuweisen. Wie sollte es auch? Besonders die Damen sind recht mittelmäßig. Dafür zählt das Theater erstaunlicherweise gleich zwei Mitglieder, Pötter und Gühne, die es verstehen, eine Vorstellung einigermaßen geschmackvoll zu arrangieren. Und dann ist noch einer da. Ein junger Mann nämlich, um dessentwillen allein man hin und wieder ins Theater geht. Er nennt sich Georg Ottmay und ist seines Zeichens „jugendlicher Liebhaber. Er hat schlankweg Talent und sieht ausgezeichnet aus. Er scheint sehr jung zu sein und hat noch mancherlei Fehler. Aber er hat den Funken und müßte wieder einmal alle die Rollen wirklich verkörpern können, die seit Kainzens und Matkowskys Avancement verwaist sind. Die berliner Direktoren sollten Herrn Ottmay aufs Korn nehmen.

Walter Reiss

Unser Börsencourier

Unser Börsencourier ist so reich, daß er sich selbst in Mannheim, wo es im Jahr vier Premieren gibt, zwei Theaterkorrespondenten halten kann. Aber er ist auch so objektiv, daß er die beiden Männer nicht etwa abwechselnd, sondern gleichzeitig berichten läßt. So findet man in der Nummer von Sonntag, dem 3. März, treulich vereint folgende beiden Mitteilungen:

Ein Telegramm aus Mannheim meldet uns: „Münchhausen", Schauspiel von Herbert Eulenberg, wurde

hier abgelehnt. Der Beifall galt den Darstellern.

Man telegraphiert uns aus Mannheim: Die Uraufführung des „Münchhausen", eines Jugendwerkes von Herbert Eulenberg, im Hoftheater fand beifällige Aufnahme. Der Verfasser wurde zum Schluß gerufen.

Wenn man von der Orientiertheit eines Kritikers auf seine Reporterfähigkeiten schließen dürfte, so wäre demjenigen zu trauen, der „Münchhausen" hat durchfallen hören. Denn die Uraufführung dieses Dramas hat vor fünf Jahren in Berlin stattgefunden. Da aber solch ein Schluß voreilig und ungerecht wäre, so fragen wir in bangem Zweifel: Was ist Wahrheit?

Im Namen des Königs!

In der Privatklagesache
des Dr. phil. Ernst Bergmann,
in Charlottenburg,
Privatklägers,
gegen den Schriftsteller
Siegfried Jacobsohn,
geboren am 28. 1. 1881 in Berlin,
Angeklagten,
wegen Beleidigung
hat das Königliche Schöffengericht Berlin-Mitte, Abteilung 148, in Berlin am 1. Februar 1907 für Recht erkannt:

Der Angeklagte ist der Beleidigung schuldig und wird deshalb zu einer Geldstrafe von einhundertfünfzig Mark, an deren Stelle im Nichtbeitreibungsfalle für 10 — zehn — Mark ein Tag Gefängnis tritt, und in die Kosten des Verfahrens verurteilt.

Dem Beleidigten wird die Befugnis zugesprochen, die Verurteilung auf Kosten des Schuldigen binnen Monatsfrist nach Zustellung des rechtskräftigen Urteils an ihn je einmal in der „Schaubühne", in der „Welt am Montag", in der „Post" und im „Berliner Börsencourier" öffentlich bekannt zu machen.

Die Richtigkeit der Abschrift der Urteilsformel wird beglaubigt und die Rechtskraft des Urteils bescheinigt.
Berlin NW. 52, Werftstraße 7,
den 15. Februar 1907.
gezeichnet: Brell,
Gerichtsschreiber des Königlichen Amtsgerichts Berlin-Mitte,
Abteilung 148.

Deutsche Uraufführungen

12. 2. Matthies: Josef Manus, Schauspiel. Stendal, Stadttheater.

14. 2. Alfred von Galle: Francesca von Rimini, Trauerspiel. Hirschberg.

18. 2. Felix Knoll: Rechtsfreunde, Advokatendrama. Wien, Lustspieltheater.

19. 2. Ernst Klein: Nicolai Oltean, Soldatendrama. Wien, Raimundtheater.

Karl Marfeld-Neumann: Die Lumpen, Drama. Leitmeritz, Stadttheater.

23. 2. Robert Reiner: Krieg, Dialoge. München, Schauspielhaus.

Georg Hirschfeld: Mieze und Maria, Komödie. Berlin, Lessing-Theater.

24. 2. Johannes Wiegand: Frühlingsstürme, Schauspiel. Dortmund, Stadttheater.

1. 3. Karl Böttcher: Wegen Preßvergehen, Gefängnisbild. Berlin, Figaro.

2. 3. Rudolf Rittner: Narrentanz, Spielmannsdrama. Berlin, Schillertheater.

Rudolf Lothar und Leopold Lippschütz: Die große Gemeinde, Lustspiel. Wien, Burgtheater.

Der Nachruf auf Joseph Lewinsky und die Kritiken über Rittners „Narrenglanz" und Kainzens Mephisto können erst in der nächsten Nummer erscheinen.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Über Strindberg / von Wilhelm Michel

Das Schauspiel „Ostern" ist entschieden eine Tragödie. Zwar zeigt es uns kein Unterliegen vor den Widersprüchen des Lebens. Im Gegenteil: Das erwartete Böse tritt nicht ein, das schwebende Damoklesschwert saust nicht herab, die drohende Wolke, die alle Szenen des Stückes mit einem fahlen, infernalischen Gewitterlicht erfüllt, entlädt sich nicht. Aber gerade dieses Nichteintreten des erwarteten und scheinbar unabwendlichen Unheils wirkt tragisch. Müssen es immer Menschen sein, deren Unterliegen ein Drama zur Tragödie macht? Wie in „Ostern" sich die schwarz herangebrauste Wolke zerteilt, die Stuben sich lichten und strahlende Himmelsbläue hervortritt, da erfaßt uns ein stöhnendes Weh und ein abgründiges Mitleid: Unser Herz jammert um das Böse, das sich nicht manifestieren durfte, das sein großes, schönes Leben nicht ausleben konnte. Strindberg macht uns Tränen des Mitleids vergießen, wenn das Glück kommt, Tränen des Mitleids mit dem Teufel.

Strindbergs Schöpfungen haben einen Geschmack, den man heute nicht oft auf die Zunge bekommt: sie schmecken nach Welt. Das ist ein Geschmack von einer unerhörten, herzkräftigen Schärfe und von einer wilden Bitterkeit. Aber es ist ihm zugleich eine tiefe Süße beigemischt. Wer ihn auf der Zunge hat, dem schmecken eine Zeitlang alle andern Quellen fade.

Strindbergs „Bekehrung". Alte und neue Romantiker werden katholisch, um den „Frieden" zu finden. Strindberg bekehrt sich, um neuen Streit zu finden. Er personifiziert die Beziehungen zum Unendlichen nur deshalb, um sich neue Gegner (Gott), neue Schlachtfelder, neue Schutz- und Trutzwaffen zu erschaffen. „Ich verließ die Skepsis, weil sie alles intellektuelle Leben zu untergraben drohte."

Das Mittelalter spricht mit Wolfram: „Wo zwivel herzen nachgebur — daz muoß der Seele werden sur." Bei Strindberg ist der Zweifel Prinzip des Lebens, er ist die große polarisierende Kraft, er ist der Sauerteig der Welt.

„Nach Damaskus“ wäre eine prächtige Aufgabe für eine Marionettenbühne. Wenigstens sieht man beim Lesen unausgesetzt die scharfen, unerbittlichen Umrisse energisch charakterisierter Puppenköpfe vor sich. Ein Schauspieler dürfte kaum soviel Tod in sich haben, um in diesem Stück nicht ständig aus der Rolle zu fallen. Es fehlt den Menschen dieses Stückes das Hauptmerkmal des Lebens, nämlich das Unkontrollierbare und die Sprünge des Geblüts. Ihre Gesichter sind starr und glänzend lackiert, und jeder hat eine bestimmte Reihe von Gesten, Mienen, Worten und Erlebnissen, die sich ständig wiederholen. Auch das Schicksal hat in diesem Stück etwas Maschinenhaftes, Hölzernes, Automatisches. In den Pausen des Dialogs hört man im Hintergrunde die Mühlen Gottes sausen und mahlen.

Strindberg scheint das Leben (den Rohstoff des Künstlers) so zu verdichten, zu sublimieren und auf Essenzen zu reduzieren, bis es zum Schlusse schlechterdings Gift ist.

Strindbergs Gehalt an Metaphysik ist größer, als irgend einer seiner Beurteiler sich bis jetzt hat träumen lassen. Aus den Bildern van Goghs und Gauguins erinnert man sich der breiten schwarzen Kontur, welche die grellgefärbten Gegenstände, Menschen und Dinge, umfließt und fesselt. Dieser selben schwarzen Kontur begegnet man bei Strindberg: einen Streifen Nacht, einen Streifen Chaos und Weltraumdunkel legt er um seine Gestalten.

Der immerwährende Held seiner Dramen ist der Demiurg, das Prinzip der Individuation. Heulend und jammernd geht er über die Bühne, von undefinierbaren metaphysischen Widersachern verfolgt. Und zum Schluß schlägt er die Hände vor das Gesicht, die groben, schweißigen Verbrecherhände, mit denen er die Welt geschaffen hat.

Strindbergs Verleumdungen des Weibes sind wesentlich mehr als platter, plumper Weiberhaß. Sie sind nur eine Äußerungsform jener großen Feindschaft, die er bis an die Schwelle des Alters herangetragen hat: der Feindschaft gegen das Leben, gegen das Unbewußte, das Elementare, das Triebhafte. Traut man Strindberg wirklich zu, daß er für das einzelne Weib nicht jene Entlastung habe finden können, daß alles Notwendigkeit und mithin Unschuld ist? Strindberg haßte das Weib nur als einen Teil jener Kraft, die ihrem innersten Wesen nach unbewußt, mithin unvernünftig und unsittlich ist. Den „Mächten“ wirft er ja fast genau dieselben Fehler vor wie seinen Weibern. Ja, er kommt ihnen sogar mit der impertinenten Frage: „Sind etwa Weiber zur Mitregierung angenommen worden?“ — Als höchstes Gut achtet der Mann und Germane Strindberg die geistige Souveränität, die Bewußtheit. Und Dr. Borg, eine seiner frühesten Selbstspiegelungen, teilt schon die Menschen ein in Bewußte, Selbstbetrüger und Unbewußte. Verschiedene Male kommt in seinen Dramen die Replik vor: „Ich wollte des Lebens Narr nicht sein!“ Damit spricht er zugleich den Grund seiner Weiberfeindschaft aus.

Von Kainz und andern Dingen

Gogols „Revisor“ macht immer Freude. In der künstlerischen Situation dieser berliner Wochen und Monate mußte die Aufführung des Deutschen Theaters dreifache Freude machen. Eine gute alte Komödie unter schlechten neuen Tragödien, die vornehmlich dann Tragödien sind, wenn sie Komödien heißen. Eine höchst vortreffliche Ensemblegabe während der schlimmen Gesamteindrücke des Kainzschen Gastspiels, das immerhin nicht so unberechtigt ist, wie die schnelle Wiederkehr der überschätzten Frau Desprès samt ihrer traurigen Truppe und ihren leeren Stücken. Andre Gastereien stehen nahe bevor. Mit ihren grellen Sonderbedingungen nehmen sie die willfährigen Kosmopoliten der Reichshauptstadt vollends gefangen. Was bei uns an stiller, ernster Kunstarbeit geleistet wird, tritt dagegen in den Hintergrund. Es muß hervorgezogen, gestützt und gepriesen werden, oder es entstehen wieder jene Zustände, die dereinst die Freie Bühne notwendig gemacht haben. Soweit sich ihr Reformationstrieb auf das Theater an sich erstreckte, war ihre Losung das eine Wort: Ensemble. In ihr literarisches Programm fiel, wegen seines sozialkritischen Gehalts, ein Stück wie der „Revisor“. Aber er konnte nicht zur vollen Wirkung kommen, weil eben das Ensemble erst angestrebt wurde. Es fehlte auch noch, als später unsre Hofbühne den „Revisor“ aufnahm. Vollmers komische Herrlichkeit stand, unabsichtlich, breit im Vordergrund und verschob das Schwergewicht. Jetzt hat ein neuer Regisseur des Deutschen Theaters, der witzige und gewandte Rudolf Bernauer, endlich einmal Gogols Komödie im richtigen Gleichmaß aller ihrer Teile gezeigt.

Der „Revisor“ ist eine Posse, eine Satire, ein Zeitbild und ein Stück Leben. Am unwesentlichsten ist das Zeitbild. Spät erklingt, was früh erklang: das Geschrei geknuteter Tschinownikś und die Anklage ihrer dichterischen Wortführer. Von 1836 bis 1906 hat sich nur der Ton dieser Anklage verändert. Die Neuen sagen weinend, die Alten lachend dieselbe Wahrheit. Die Alten hoffen noch zu bessern und zu bekehren, die Neuen haben es aufgegeben. Vor siebzig Jahren wollte Gogol mit Recht beachtet wissen, „daß hinter seinem Lächeln heiße Tränen verborgen seien“. Im Zeitalter der weichmütigen Mitleidspoeten handelt ein Regisseur gescheit, wenn er Gogols humoristische Überlegenheit stärker betont als das Wimmern seiner Brust. Diese Überlegenheit, handfest und skrupellos, verschmäht kein Possenmittel. Das Deutsche Theater ist nicht päpstlicher als der Papst. Es wird grotesk, wo es irgend kann: im jagenden Tempo, in der verwegenen großgeblumten und buntkarrierten Kostümierung, in dem Reichtum an tollen parodistischen Einfällen. Hier führt Frau Wangel in wirbelnder Laune eine Schar von

Komikern, unter denen der Postmeister unmöglich ist, die aber sonst alle an ihrem Fleck ein lautes Gelächter erwecken. Das Gelächter hört auf, wo die harmlos heitere Posse zur bittern Satire wird. Es ist wahrscheinlich das Verdienst des Regisseurs, daß er diese Satire auf das rechte Ziel gelenkt hat: nicht, wie es anderswo geschieht, auf den Pseudorevisor Chlestakow, sondern auf den Polizeimeister als das Haupt der verruchten kleinstädtischen Beamtensippschaft, hinter der die Verwaltung des ganzen großen Rußland steht. Es ist sicherlich das Verdienst des Herrn Wegener, diesen Polizeimeister in großem Zuge so erschreckend echt gestaltet zu haben, daß einem das Lachen verging. Feig und despotisch, roh, dumm und gefräßig: dieses Porträt hat über das einzelne Modell hinaus kulturgeschichtlich typischen Wert. Was ist daneben Chlestakow Großes? Ein humoristisch gesehenes Menschenkind unschuldigerer Art. Ein Stück europäischer Wirklichkeit aus den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts und vielleicht sogar einer von den Vorläufern Hjalmar Ekdals. Er ist beileibe kein Betrüger. Er benebelt sich so lange an seinen Phrasen, bis er sie selber glaubt. Herr Waßmann spielt das reizend — es gibt hier keinen andern als diesen etwas backfischhaften Ausdruck — und macht an dem Punkte Halt, wo männlichere Schauspieler das Stück an die Tragödie heranführen und sprengen würden. Sie könnten nämlich dahin kommen, den Platz, den ihnen die Borniertheit und Niedrigkeit der Mitmenschen eingeräumt hat, sich ernsthaft anzumaßen und dadurch in Geistesverwirrung zu stürzen. Zu solcher Entwicklung ist Herrn Waßmanns Weise zu sanft. Auch er ist weiß und rot, wie es die Mädchen lieben. Er hat eine entwaffnende Liebenswürdigkeit, verletzt die Bescheidenheit der Natur in keinem Augenblick und gewinnt eine so kreatürliche Lebendigkeit, daß sich die reinste Komödienfreude an seinen lockern Streichen und der bunten Blasen seiner Phantasie einstellt.

Ich bin ketzerisch genug, für diese leichtfüßige, muntere, saubere und runde Vorstellung nicht einen, sondern die ersten drei Gastspielabende des großen Kainz zusammen hinzugeben. Er müßte ja viel, viel größer sein, um mit den Unmöglichkeiten und Unerträglichkeiten dieses Gastspiels auszusöhnen. Tasso und „Tasso" verzerren sich in der Erinnerung immer ärger. „Faust" war keine geringere Versündigung. Damit ist nur zu einem Teil die Unzulänglichkeit armer Schauspieler gemeint, denen ohne ausreichende Proben die gewaltigsten Aufgaben unsrer dramatischen Literatur zum ersten Male zugemutet wurden. Noch verletzender ist doch wohl die Praxis des Neuen Schauspielhauses, zwischen Hexenküche und Gretchens Kirchgang eine Pause von fünfunddreißig Minuten einzuschieben und durch Ausrufer eine Soupergelegenheit in den Nebenräumen des Theaters verkündigen zu lassen. Gegen solche Mächte kämpfte vielleicht selbst ein Mephisto vergebens, der

mit der Hölle im Bunde stünde. Kainz ist auf sich selbst angewiesen, und das ist hier zu wenig. Wer einem Dichter das glaubt, was er über seine eigenen Dichtungen sagt, könnte Kainzens Mephisto rechtfertigen. „Hat nicht auch," fragte Eckermann 1831, als der ganze ‚Faust' bereits zu überblicken war, „hat nicht auch der Mephistopheles dämonische Züge?" „Nein," gab Goethe zur Antwort, „der Mephistopheles ist ein viel zu negatives Wesen." Wenn das wahr wäre, gebührte Kainz der Preis vor allen andern Teufeln. Denn sein Mephisto ist so gut wie gar nicht vorhanden. Aber der Ausspruch ist selbstverständlich nur aus dem hohen Alter des betrachtsamen Dichters zu erklären, der nicht mehr gegenwärtig hatte, welche Fülle von positiven Zügen er im Laufe der jahrzehntelangen Arbeit dem Mephisto gegeben hatte. Kainz macht es sich mit diesen Zügen leicht: er läßt sie weg. Er hat überhaupt keine Mephisto-Physiognomie. Er ist nicht des Chaos wunderlicher Sohn, sondern der kluge und klare, unabgründige und redebegabte Herr, der er auch in andern Rollen ist. Er ist nicht das Prinzip des Bösen, vor dem einem Gretchen heimlich graut, sondern ein jugendlicher Liebhaber, zu dem es sich eigentlich hingezogen fühlen müßte. Er ist keine Spottgeburt von Dreck, aber auch keine von Feuer, weil er sich ja doch bemüht, ein kalter Skeptiker zu sein. Er wird nicht einmal das. A jeder Mensch hat halt a Sehnsucht. Kainzens Mephisto ist darin ganz Mensch, der er nicht sein dürfte, daß er sich mit schlecht verhehlter Unzufriedenheit in Fausts und Gretchens Sphäre sehnt. Er ist dafür weder der Untermensch, der er sein sollte, der Herr der Frösche, Flöhe, Wanzen, Läuse, noch der Übermensch, zu dem Mephisto an vielen Stellen sich erhebt. Er mag immerhin ein Schalk sein; aber ein Schalk, mit dem Gottvater selbst sich unterhält, hat übermenschliches Format. Was bleibt? Ein Kavalier wie andre Kavaliere.

Wie schädlich sind diese Gastspielabende! Wer durch sie Mephisto, Faust und Tasso kennen lernt, lernt den Schattenriß oder die Karikatur dieser Gestalten kennen. Wer durch sie Kainz kennen lernt, lernt nicht den richtigen Kainz kennen. Er ist diesmal nicht er selber. Als er, vor zwei Jahren, mit dem Burgtheater bei uns war, stand er zwischen Schauspielern, die ihm nicht alle gewachsen waren, von denen aber kaum einer seiner unwert war. Solche Umgebung braucht er, denn er ist kein Virtuos. Jetzt steht er so ziemlich auf sich allein und wirkt darum als Virtuos. Das demoralisiert das Publikum. Es kommt nicht eines Ensembles, nicht eines Stückes, sondern dieses einen Gastes wegen ins Theater und brutalisiert Ensemble und Dichter, wenn der Gast in der ersten halben Stunde des Stücks noch nicht aufgetreten ist. An Kainzens Einakterabend ist auf diese Weise Bahrs „Armer Narr" (der am 13. Dezember 1906 hier nach Verdienst charakterisiert worden ist) weit

schlechter weggekommen als Ernst Welischs und Max Bernsteins Reimereien vom „Fest des Sankt Matern“ und vom „Goldenen Schlüssel“.

Kainz gibt da hintereinander einen Zauberer, einen Narren und einen Pierrot. Ich kann diese drei vielgerühmten Leistungen so hoch unmöglich schätzen. Bahrs Narr ist leichter und schwerer zu spielen, als die beiden andern Rollen. Er spricht sinnvolles und unsinniges Zeug durcheinander und ist in keiner seiner Äußerungen zu kontrollieren. Der Schauspieler kann machen, was er will. Die eine Nuance ist so richtig und so unnotwendig wie die andre. Es ist Sache einer fertigen Technik, die Nuancen so nebeneinander zu setzen, daß der Eindruck entsteht: Welch edler Geist ward hier zerstört! Diesen Eindruck weckt Kainz. Es wäre Sache eines tiefen Menschentums, uns mit unendlicher Trauer um diesen unrettbar zerstörten edeln Geist zu erfüllen. Das würde Sauer tun. Bei Kainz glaubt man immer wieder, jemand, der durch eine Begebenheit stark betroffen worden ist, sie anschaulich vorführen, aber man glaubt nicht, diese Begebenheit selbst geschehen zu sehen. „Wie vieler Reden wären wir entledigt, verstünden wir der Dinge stumme Predigt,“ heißt es in einem der beiden andern Einakter. Mit den richtigen Vorzeichen versehen, gibt dieses Wort die treffendste Charakteristik des Kainzschen Spiels. Er braucht die vielen Reden, wenn uns der Dinge Predigt nicht stumm bleiben soll. Er muß reden können. Darum ist er als Zauberer Ziriar und als Bernsteins Maler unübertrefflich. Nur daß gerade an diesen beiden Puppen nichts gelegen ist. Hier triumphiert die Genialität seiner Stimmbänder. Er spricht und spricht. Er spricht laut und leise, flutend und ebbend, schleichend und rasend, scharf und spitz, dunkel und hell, kalt und warm, jauchzend und klagend — wie immer Sinn und Situation es fordern. Er hat für die delikatesten Impressionen, für die unsagbarsten Finessen, die intimsten Abstufungen und die gebrochensten Reflexe noch einen Tonfall, eine Stimmnote und einen Zungenschlag. Die Genialität seiner Gelenke hilft nach. In die federnden Bewegungen der prinzlichen Gestalt legt er die ganze Impetuosität seines flackernden, flüssigen, bizarren, launischen Temperaments. Kein Auge und kein Ohr kann solchem Zauber widerstehen. Jedes dichterische und jedes undichterische Wort blüht an Kainzens Körper, in Kainzens Munde auf, springt auf uns über, nötigt zur Hochachtung, ja zur äußersten Bewunderung und läßt letzten Endes kalt. Es fehlt dieser romanisch-romantischen Geistes-, Nerven- und Leibeskunst jene verborgene, geheimnisvolle, anonyme Macht, die lebendige Organismen zeugt. Es fehlt an elementarer Menschennatur. Es fehlt die ganz eigene schöpferische Kraft des Empfindens, Schauens und Gestaltens, die das Wesen der großen germanischen Persönlichkeitskunst ausmacht.

Schillertheater / von Julius Bab

Schon Georg Fuchs, der doch der hellenisierenden Umwandlung unsers Theaters zum „Festspielhaus" viel sympathischer gegenübersteht als ich, konnte bei seiner Würdigung des neuen, wuchtig schönen Schillertheaters in Charlottenburg hier ein Bedenken nicht unterdrücken: „Schon der Anblick der stufenweis emporsteigenden, von blitzenden Lichtwogen übergossenen Menschenmassen hat etwas derartig Monumentales, daß der Konversationston der intimern Schauspielgattungen nicht recht dazu passen will," schrieb er. Das Amphitheater sei nur für den „Freskostil des großen Dramas". Ich teile nun zwar seine Meinung, daß das Bühnenhaus, solange eben für eine Bühne mit wechselndem Repertoire nur ein einziges Haus erbaut werden kann, mehr dem Geist Schillers als Mosers angepaßt werden sollte. Aber obschon ich überzeugt war, daß man es wagen müsse, erschien mir das Wagnis so monumentalen Rahmens doch noch viel größer als ihm. Denn nicht nur in der Buntheit des Repertoires lag die Gefahr, daß Form und Inhalt im neuen Haus sich widersprächen. Es war noch nichts gewonnen, wenn in diesem Amphitheater wirklich Schiller, Shakespeare und Sophokles gespielt wurden — gespielt in jenem lauwarmen Natürlichkeitsstil, in jener engen und etwas staubigen Nüchternheit, mit der Raphael Löwenfelds Ensemble die Klassiker bisher im Friedrich-Wilhelmstädtischen Rangtheater agiert hatte. Mehr als auf alles andre kam es darauf an, in diesen pathetisch großzügigen Rahmen eine ebenbürtige Inszenierungs- und Menschendarstellungskunst zu stellen. Sonst bliebs ein Schneider in des Ritters Rüstung.

Meine Furcht behielt Recht. Man eröffnete das charlottenburger Schillertheater mit Schillers wuchtig schöner, pathetisch großzügiger Jugenddichtung: man spielte im mächtigen Amphitheater „Die Räuber". Aber es waren Schneider, Schneider in Ritterrüstung. Noch nie in den alten, ausdruckslos unförmigen Spielkästen der Chaussee- und Wallnertheaterstraße hat das Schillertheater-Ensemble so beklemmend deutlich bewiesen, was es nicht kann; erst dieser monumentale Rahmen schlug in hellem Kontrast heraus, wie unfähig dies konventionell philiströse, kraftlose Theaterspiel zu klassischer, zu monumentaler Wirkung ist. Es sind die Nachwehen des naturalistischen Dogmas, unter denen sich diese Schauspielkunst windet. Dies ganze Ensemble kennt nur eine negative Tugend: „nicht unnatürlich sein". Noch der letzte Banditendarsteller glaubt seine Qualifikation für das Brahmsche Ensemble erbringen zu müssen und ist — natürlich, so nämlich, wie er wahrscheinlich im Leben ist: nüchtern, langweilig, konventionell, sentimentalphrasenhaft, uninteressant — himmelschreiend uninteressant! Er ahnt nicht, daß das gefährliche Prinzip des „Natürlichseins" nur allenfalls erträglich ist, wo große, seltene Naturen sind: Rittner und Else Lehmann. Und auch die Grenzen dieser großen Künstler liegen darin, daß sie ihr Sein nicht in festtäglicher Umformung, sondern im strotzenden, aber immer begrenzten Alltag auf die Szene stellen. Für die Geringeren vollends bleibt keine Rettung, als mit der Kraft der

Begeisterung eine rauschhafte Steigerung ihres normalen Ich zu erzwingen: sie werden dann so natürlich sein, als ihre Begeisterung echt ist. Und sei sie unecht! Diese Schlafburschen können uns wahrhaftig Sehnsucht nach dem hohlrollenden Heldenschreier beibringen. Die älteste Schule hatte, wenn nicht die Kraft und die Kunst, so doch den Schein davon. Diese natürlich Ohnmächtigen haben nicht den einmal, haben gar nichts. Und die Regisseure des Schillertheaters haben kein Gefühl dafür, daß zum mindesten dieser Schein erzwungen werden muß. (Daß er erzwungen werden kann, täuschend gut erzwungen werden kann, beweist Reinhardts Ensemblekunst, die oft genug mit gleich unbedeutendem Schauspielermaterial arbeiten muß.) Gewiß kann man dem Regisseur dieser trostlosen „Räuber" nicht alle Schuld zuschieben; aber man kann ihn nicht freisprechen. Auch der schwächlichste Schrei kann gewaltig klingen, wenn man ihn von zwei eiskalten Sekunden völliger Stille einrahmen läßt; die Gesten eines Friseurs können noch cäsarisch wirken, wenn man die Umgebung in einer respektvollen, gleichsam cäsarisch gebannten Distanz hält; mit den geringsten Worten läßt sich doch die Proportion des Echten nachahmen: es kann, wenn nicht die große, starke Kunst, doch ihre rhythmische Außenform erreicht werden. Die Schillertheater-Regie erreicht nichts; sie akzentuiert nicht, sie kennt nicht die Betonungsmacht der Pause, nicht die Wirkung einer langausgehaltenen Geste. Alles verwischt sich in einer monoton geräuschvollen Lebendigkeit. So trifft ein Teil der Schuld den Regisseur; die größere Hälfte aber wälze er getrost den unglückseligen Gestirnen zu, die den Direktor Löwenfeld wähnen ließen, er könne sich an Georg Paeschke einen Darsteller „heldischer Männer" erziehen. Die Person mag unwichtig sein; nicht ganz unwichtig ist die Stelle, an der sie steht: In einem großen neuen Volkstheater soll große Kunst einer großen Masse übermittelt werden, vielen gewiß ganz neu, zum ersten Mal — und Direktor Löwenfeld wählt zum Mittler Herrn Paeschke, den Typus des „begabten Primaners"; einen Dilettanten, der für allen schöpferischen Rausch des Menschengestaltens höchstens etwa die naive Freude am „temperamentvollen" Theaterspiel hat; der keinen eigenen Laut und keine eigene Geste besitzt; der Wildes schnell und Trauriges langsam auffaßt, mit den gelernten Geberden eines Schülers und mit der seelischen Unterscheidungsfähigkeit eines fröhlichen Handlungsgehilfen. In dieser Interpretation lernen die Abonnenten des Direktors Löwenfeld Schiller, auch Kleist, auch Goethe, auch Shakespeare kennen. Gewiß, es wird ihnen gefallen: Herr Paeschke und dieses Ensemblespiel ist ja Geist von ihrem Geist. Aber wenn man doch die Philister in ihrer Luft lassen will, so tut es nicht not, Schillertheater zu gründen, so soll man sie sich von Blumenthal erheitern und von Philippi angruseln lassen. Will man aber mehr, will man Menschen aus ihrer Stubenluft hinaufführen in freiere Atmosphären, so geht es nicht an, daß man „Räuber" aufs Programm setzt und sie von Schneidern spielen läßt. Gewiß, Matkowsky ist nicht zu haben und Rittner und Kayßler auch nicht. Aber irgend ein Mensch wird doch noch für das Schillertheater zu finden sein, der Mark in

den Knochen, einen Schrei in der Kehle und ein Zucken im Herzen hat. Herr Paeschke hat nichts von alledem: er spielte den Karl Moor, und die „Räuber" waren begraben, begraben, trotzdem ein sehr viel besserer Franz, ein erträglicher Vater, ein möglicher Spiegelberg zur Stelle waren. Denn dieses Stück steht auf der Gestalt des Karl, und nicht er mit seinen psychologischen Exzentrizitäten, sondern der im psychologischen Detail viel geistreichere Franz ist der Todespunkt von Schillers erstem und bestem Stück. Weil nicht ein furchtbar typischer Repräsentant der sozialen Welt, sondern ein durchaus untypisches, kaum erhörtes Scheusal den Karl Moor zum Verbrecher werden läßt: darum ist diese Tragödie stets in Gefahr, doch nur als eine traurige Räubergeschichte zu wirken. Nichts kann ihre Größe retten, als ein Darsteller, der den Karl so mit tobenden Lebenskräften erfüllt, daß man spürt: hier muß, auch ohne Schurken von Bruder, ein Rebell gegen die Gesellschaft entstehen.

Zum Glück steht dieser Niederlage im neuen Hause ein Sieg im alten entgegen. Im Schillertheater O. spielte man Rudolf Rittners „Narrenglanz"; zweifellos die verdienstlichste Uraufführung, die die Direktion Löwenfeld in den dreizehn Jahren ihres Seins gebracht hat — und dazu, für meinen Geschmack, nach „Frühlings Erwachen", die erfreulichste dieses Winters. Das Stück, von dem ich hier schon einmal sprach, ist als Theaterstück naiv: daß eine lange, sehr intime Liebesszene in großem, offenem Saal spielt und belauscht wird, ist Drehpunkt der äußern Handlung. Es ist als Drama schwach: denn das Verhängnis des Spielmanns, der in allem Glanz Männern und Frauen nur Genußobjekt, nicht sittlich gleichgeachtete Persönlichkeit ist, dies Verhängnis ist nicht mit tragischer Notwendigkeit aus der Spielmannsnatur, der durch und durch unbürgerlichen, eigenen gesellschaftsfremden Gesetzen folgenden Natur des Künstlers entwickelt. Wolfnarrs Schicksal erscheint nur als Ausfluß der besondern fühllosen Roheit der Hofgesellschaft, in der er lebt, und die etwa das deutsche Publikum repräsentieren soll. Ja, Rittner stellt sogar im Grafen von Oppeln den vertrackten „edeln Mann" neben den Kurfürsten, und man muß sich sagen: regierte dieser statt jenes, so wäre alles gut. So aber liegt es nicht! Gewiß hat Wolfnarr Recht; aber — das sieht Rittner nicht — auch die Gesellschaft hat Recht. Das Recht ihres bürgerlichen Selbsterhaltungstriebes, der den Ungebundenen, den Freien, den Eigengesetzlichen nicht achten kann. Es braucht kein Menschenfresser wie der Kurfürst zu sein, es braucht nicht Deutschland zu sein: auch Griechenland und Persien, England, Frankreich und Norwegen haben ihre großen Künstler nicht besser behandelt, nicht besser behandeln können. Erst in dieser Universalität und Notwendigkeit des Künstlerloses liegt seine Tragik. Rittners rein parteiliche Anklage der Gesellschaft bricht die dramatische Kraft. Sein Werk wird im Grunde nicht mehr dialogisch, sondern einstimmig, lyrisch. Nun aber ist zu sagen, daß diese lyrische Kraft, dies rein Dichterische, diese Klage und Anklage des leidenden Künstlermenschen unendlich ergreifend durch alle Szenen stürmt, unerhört blutvoll in jedem Satz erzittert. Im Angesicht dieser dichterisch verklärten blutenden Menschlichkeit darf nicht nur von den,

allerdings unerfüllten, Forderungen der dramatischen Kunstform gesprochen werden. Es ist nicht wahr, daß es lediglich ein Wissen um Rudolf Rittners Persönlichkeit ist, das uns ergriffen sein läßt. Hier ist Wortkunst, die uns die stolze, bittere Schönheit einer reinen, großen Menschenseele enthüllt. Wortkünstlerische Offenbarung der Natur in der besondern Brechung eines starken eigenen Temperaments. Es ist nicht wohlgetan, von rein theatralischem Standpunkt hochmütig über solche Offenbarung abzusprechen; es ist nicht gut, das „blos Menschliche" mit wohlwollendem Nebenbei zu erledigen. Denn die Kunst ist letzten Endes eine sehr, sehr — menschliche Angelegenheit.

Die Aufführung im Schillertheater gab allerdings die dichterische Macht des Werkes nicht ungebrochen wieder. Der Regisseur ließ auf den Höhepunkten wieder organisatorische Energie und bildnerischen Geist vermissen, und die weibliche Gestalt des Dramas sah man in einer Entstellung. Noch vorigen Winter besaß diese Bühne in Else Wasa die überhaupt denkbar beste Darstellerin für solche stolze, sinnliche Edeldame mit unzerstörbarer Haltung. Jetzt mußte man sich Fräulein Wüst leihen. Diese Saisonmode des Lessingtheaters mit ihrer schleimig-glatten Routine machte aus der stolzseelenlosen, robusten Sinnlichkeit eines Herrenkindes ein üppig-girrendes perverses Suderweibchen tiergärtlicher Konfession. Sie gewann überhaupt kein Verhältnis zum Wesen der Dichtung, der die übrigen Darsteller wenigstens mit Anstand und Ernst dienten, und deren Mittelpunktsgestalt von Erich Ziegel nachgeschaffen wurde. Im Grunde „liegt" Ziegel diese Rolle nicht. Sein schauspielerisches Wesen hat nicht den Erdgeruch des Bauernsohns, nicht den ahnungslos seligen Sängerglauben des Wolfnarr. Wenn er trotzdem in dieser Rolle mehr als die sichere Leistung einer reifen Technik, wenn er etwas menschlich Eigenes bieten konnte, so kam das aus dem dunkeln Unterstrom von Leidenschaft, der die harten intellektuellen Formen seiner Kunst stets zu unterwühlen scheint. Dies Blut, das man mit dumpfer Drohung stets anbrausen zu hören glaubt, dieses Rebellentum der Natur in einem höchst zivilisierten Menschen: dies gibt der Ziegelschen Menschendarstellung zuweilen jene wilde, schmerzliche Empörergewalt, durch die auch Rittners Narr in seinen Qualen ergreifend und wahr wirkt. Es ist dieser dumpfe, männlich beherrschte Sehnsuchtston eines Allzuklugen, durch den Ziegel in den Kreis der Menschendarstellung gehört, dessen größter Meister heute Bassermann ist. Im Technischen erscheint er offenkundig als ein Jünger von Kainz — und es macht dem Schüler Ehre, daß er als Franz Moor dem unverwischbaren Vorbild des Lehrers einen eigenen Ton hinzufügen konnte. Eben jenen dunklern Ton gefaßter, schwerer Männlichkeit, durch die sich auch Bassermanns Kunst anscheinend von der knabenhaft schönen Weltflucht des jüngern, der leidenschaftlich zersetzenden Weltkritik des ältern Kainz abhebt. Erich Ziegels Talent für Berlin entdeckt zu haben, das bleibt, wie die Aufführung des Rittnerschen Dramas, ein Posten für die Plus-Seite des sonst nicht allzu glänzend bilanzierten Kunst-Kontos der Direktion Löwenfeld.

Benignens Erlebnis / von Alfred Polgar

Dieses kleine, zarte Drama des Grafen Eduard von Keyserling, das jetzt im wiener Intimen Theater gespielt wird, steht hart an der Grenze des Sentimentalen. Eine leise Duftwolke der Sentimentalität schwebt darüber. Schwebt, lastet nicht; man merkt, daß sie nicht in der Atmosphäre des Schauspiels selbst geboren wurde, nicht der Gefühlsdunst des Dramas ist, sondern von außen hereingezogen kam. Von einem nahen Garten oder einem Nachbarzimmer, das voll von schwer riechenden Blumen. So, denke ich, sieht das Drama eines au fond lyrischen Menschen aus. Man spürt zurückgehaltene Stimmungsschwelgerei, ein zur Knappheit gezwungenes Fühlen. Es ist eine Art Ekstase in diesem Drama, aber eine Ekstase, die sich selbst den Finger, Schweigen gebietend, an die geschlossenen Lippen legt. Aus der Tiefe des Dialogs singt ein leises Rauschen unterdrückter, versunkener Verse. Und manchmal hat die Gesprächsprosa einen so ungewöhnlichen, fast gebundenen Rhythmus, als trüge sie noch irgendwo den abgestreiften Schmuck des Reims bei sich.

Es waltet eine ungemeine Stille in diesem Drama. Trotz Blut, Tod und Leidenschaft. Eine fast Maeterlincksche Stille. Man sieht die Bewegung dieses Schauspiels mehr, als man sie hört. Und man erblickt eigentlich mehr die Konsequenzen einer Bewegung als die Bewegung selbst. Wie wenn man hinter dicht geschlossenen Fenstern das Wirken des Sturmes sieht, wehende Kleider, tief zu Boden gedrückte Bäume, einen Wirbel von leichten Dingen in der Luft und herabsausende Steine — und doch nichts von der Gewalt merkt, die all dies anrichtet. Es gibt auch laute Momente im Schauspiel des Grafen Keyserling. Ein Schrei der Herzensnot, eine jähe Erregung, Zorn und die Qual der Sehnsucht. Aber es sind nur kurze Rufe, aufflackernde Flämmchen der Passion, die allsogleich verlöschen. Etwas wie eine „Steigerung" gibt es in diesem Drama nicht. Kaum einen Konflikt. Kein Gegeneinander, nur ein Aneinanderstreifen zweier Weltanschauungen. In die lyrische Stimmung des Schauspiels fällt die dramatische Aktion wie Schnee auf warmen Boden: Alles Geschehen in diesem Drama hat solcherart eine, im Wesen tief undramatische, Neigung zum spurlosen Zerrinnen. Es gibt ein Erlebnis, aber keinen (dramatischen) Vorbau dieses Erlebnisses, und keine (dramatische) Konsequenz nach ihm. Benigne hatte eine „unordentliche Sehnsucht" in ihrem Herzen, erlebte, und hat nun — das mögen wir immerhin denken — als Konsequenz dieses Erlebens eine „sehnsüchtige Unordnung" in ihrer Seele. Dieses Verschieben des Akzents von der „Sehnsucht" auf die „Unordnung" markiert den Weg, den Fräulein Benignens Psyche in der Komödie zurückzulegen hat. Und seine Bewältigung ist der dramatische Inhalt des Spiels.

Es ist das Revolutionsjahr 1848. In das stille Heim des hochkonservativen alten Aristokraten — der mit Frau und Schwager, mit dem Doktor-Freund, der Tochter und dem treuen, in das aristokratische Material dieser

Häuslichkeit gleichsam eingeschmolzenen Diener das Leben glatt und behutsam wie ein geordnetes Webestück abspinnt — in dies stille Heim dringt der Flammenschein der aufrührerischen Gasse. Weckt in den Herzen Groll, trotzigen oder lächelnden Gleichmut, nur in dem Benignens verwandtes Leuchten. Diese junge Dame repräsentiert: die Ahnung, den Traum, die Sehnsucht. Den Wunsch nach etwas über dem Leben, das in das Leben einen glänzendern Sinn und einen farbigern Inhalt strahle. Die andern sind nur um die Wurzeln ihres Seins besorgt, sie um die Blüte. Der andern Eifer gilt der Sicherung ihres Gehens, Stehens und Sitzens. Benigne träumt vom Fliegen. Benigne ist eine kleine Dichterin. Und überdies und vor allem quält ihre Seele ein Hunger nach Helden, nach Siegern, nach Männern, die nicht (wie alle in ihrer Umgebung) von den Gesetzen eines starren Lebens geformt werden, sondern selbst die Gesetze ihres Lebens formen. Benigne träumt hiervon nicht allein mit der Seele. Ihr Blut und ihre Nerven träumen mit. Der „gesunde Menschenverstand" würde sagen: Sie braucht halt Abwechslung; schickt sie auf Reisen oder laßt sie Holzbrandarbeiten machen oder Klavier spielen oder einen Sport treiben. Aber Benigne ist unheilbar. Sie leidet an dem Leiden der Edelsten ihres Geschlechts, an: Romantik der erotischen Zone.

An sexueller Romantik, für die die Apotheke der Wirklichkeit nur schmerzstillende Mittel, kein wahrhaftiges Heilkraut hat. Und nun ist es das Schöne, das Zarte und Poetische an Benignens Erlebnis, daß es zwar mit der ganzen Wucht eines realen Geschehens kommt, aber so plötzlich wird, so plötzlich endet, so fremd, indefinit, außerordentlich ist, so reich umkleidet vom Zauber heroischer Dinge und so tief überdunkelt von Schatten des Todes, daß es wie ein Unmateriell-Materielles scheint. Wie ein Erlebnis, in dem die Schwere einer Wirklichkeit an die Flüchtigkeit eines Traums gebunden ist. Ein junger Revolutionär, zu Tode verwundet, flüchtet in den Garten des aristokratischen Hauses. Man nimmt ihn auf, man pflegt ihn. Den Todfeind! Contre coeur, aus einem vagen Gefühl der Menschlichkeit und im Gehorsam gegen die Sitte, welche in dem ungebetenen kranken Jüngling trotz allem den „Gastfreund" respektieren heißt. Aber für Benigne ist er mehr. Für sie ist er der Erlöser zahlloser unausgesprochener, innerster Empfindungen; der Schöpfer, der aus dem Chaos ihres Wünschens und Sehnens eine augenblickliche kleine Welt formt; der Mann, dessen Erscheinung ihren in der Luft schwingenden Träumen eine Stütze leiht, um die sie sich mit der klammernden Gier der Ranke zur momentanen Ruhe schmiegen können. Was Ahnung eines Gefühls in ihr war, wird nun Gefühl. Ihr starker Trieb, zu bewundern, liebend zu betreuen, „aufzugeben" in einem idealen Exemplar Mann (von ihr bisher naiv sehr allgemein als Sehnsucht nach dem „Leben" bezeichnet), erhält für den Augenblick Richtung und Ziel. Und als der Jüngling jählings stirbt, hat sie allen Grund, sich einsamer als zuvor zu fühlen, weil, was früher ruhig in ihrer Seele lag und nach Bewegung verlangte, nun aufgestört, beunruhigt, bewegt ist, nicht weiß, wohin

es sich ergießen soll, nichts hat, um das schwebend es sich zur Ruhe sammeln könnte. Nichts als die Erinnerung an einen toten Jüngling, der vor wenigen Stunden noch ein Fremder, ja ein Feind war.

Das ist Benignens Erlebnis. Ein schmerzvolles, aber doch enttäuschungsloses Erlebnis. Gleichsam eines, das Wollust spendete, ohne der Jungfräulichkeit weh zu tun: die Wollust vor allem des Sich-Opferns oder mindestens die der Bereitschaft zum Selbst-Opfer. Aber ich habe Zweifel, ob wirklich das Benignens Abenteuer war. Ob nicht die Wahrheit um eine Schraubenwindung tiefer liegt. Denn: Erlebnisse zu haben, ist ein männliches Verlangen. Frauensehnsucht strebt darnach, Erlebnis zu sein. War es nicht ein andres, das Benignen so heftig ins wonnige Dickicht pathetischen Fühlens stieß? War nicht ihr eigentlichstes Erleben dies: daß hier ein Mann vor ihrem Angesicht erschien, so edel an Art, so weit an seelischem Schwung, so stolz und so befähigt, an Schönheit sich zu berauschen, daß wohl ein Wesen wie Benigne für ihn Erlebnis werden mußte? War es nicht die instinktiv, blitzschnell erkannte Fähigkeit jenes Mannes, ihr, Benignens, eigenes Bild tausendfach verklärt wiederzuspiegeln, die sie dann so heftig klagen ließ, als der seltene Spiegel zerbrach? Der Dichter in seiner vornehmen, ruhigen Art gleitet über diese Frage leise hinweg. Unser bestes Verstehen und Empfinden aber bejaht sie. So umfassend kann unsre Rührung auch über das tiefste und schönste Frauenschicksal nicht sein, daß nicht noch Platz wäre für die lächelnde Gewißheit: Das Schicksal der Frau sei im Grunde nie was andres als das Schicksal, das sie dem Mann bedeute.

Lewinsky / von Willi Handl

Ach, sie haben einen guten Mann begraben!

Unter den Riesen des Laubeschen Burgtheaters repräsentierten andre die Ungemessenheiten von Kraft, Geist, Seele oder Stolz. Josef Lewinsky vertrat die riesige Tüchtigkeit. Auch in ihm war ein Dämon, der ihn trieb, das Ungeheure zu gestalten; aber der dunkeln innern Musik war kein gleichgestimmtes Instrument nach außen gegeben.

So mußte er immer nach zwei Seiten hin schaffen. Das Leben der Rolle, ihren Inhalt und Umriß, nachdenkend ausfinden; dann aber die Mittel zur sinnfälligen Vollendung des Kunstwerks anordnen, abwägen, zubereiten. Doch dazwischen fehlte der Aufschrei der Natur, die plötzlich, vom Gedanken losgerissen, wie durch ein Wunder selbsttätig schafft — sich zu höherer Bedeutung neu erschafft. Da treten, aus der Region, die Seele und Körper miteinander vermählt und keiner bewußten Arbeit einzugreifen gestattet, gewaltsam jene letzten und höchsten Kräfte herzu, die das Bedeutende, das unvergleichliche Geheimnis des instinktiv erfüllten Menschenbildes übermächtig, keinem andern als ihrem eigenen Willen gehorchend, an den Tag reißen. Diese eigenwillige Gewaltsamkeit war den Kräften seiner Natur nicht gegeben. Es riß ihn

fort, wohl; aber immer höher, immer steiler in die Gebiete des starkgeistigen Wollens, des planvollen Erschaffens, der tröstlich bewußten Arbeit hin. Er hatte den Dämon der unvergleichlichen Tüchtigkeit.

Man erklärt das gern aus dem Mangel an normalen schauspielerischen Mitteln und aus dem Zwang, diesen Mangel doch irgendwie zum Vorzug umzuprägen. Lewinsky war klein, heißt es, seine Stimme ohne Klang, und so mußte er wohl angestrengt und unermüdlich überlegen, wie man doch diese Negativa vergewaltigen möge, um sie schließlich als ein wirklich Gegebenes mehrend und vervielfachend in die künstlerische Rechnung einzustellen. Aber das ist, dünkt mich, der Weg, eine vortreffliche Mittelmäßigkeit zu werden und nicht ein ganz besonderer Meister, dem andre den verwegenen Anstieg abzulernen eifern. Nein; im Anfang war auch bei Lewinsky, wie bei jedem wirklichen Künstler, die Kraft. Mit Unkraft fängt keinerlei Kunst an. Seine Kraft war, mit geschärftem Geist durch alle Erscheinungen seiner Welt durchzudringen. Und genau so sah die Kraft aus, die seine ganze Zeit sich wünschte. (Zu dieser Zeit wurde Ludwig Büchner der Gott der Halbgebildeten; denn er gab scheinbar jedem, der buchstabieren und nachschlagen konnte, die Möglichkeit, alles Irdische zu begreifen und alles andre wegzubeweisen.) Lewinskys Dämon war der Dämon seiner Zeit; der Dämon des Beweisens und Begreifens. In ihm hatte das aufgeklärte österreichische Bürgertum der Sechziger- und Siebzigerjahre seinen repräsentativen Schauspieler. So war der Wille der kulturgeschichtlichen Entwicklung; und er selbst konnte im Grunde nichts dafür und nichts dagegen tun. Nur diesem Willen mit seinem eigenen dienen, nur zu Ende werden, was er von Anfang war, das konnte er. Der Dämon hatte ihm das Amt verliehen, im Künstlerischen durchdringend zu begreifen; so begann er denn bei sich selbst und entdeckte seinen Dämon und sein Amt. Seine Bewußtheit war nicht hadernde Zwiesprache mit seiner Armut, sondern glückselige Wechselrede mit dem übermächtigen Trieb.

Er selbst war als ein großes Beispiel geschaffen, und seine bedeutenden Schöpfungen wurden wieder große Beispiele: wie sich der Geist mit der Natur auseinandersetzt. Daher hatten seine Charakterzeichnungen das Typische, Allgemeingültige, Objektive; es waren klassische Bösewichter. Franz Moor, Jago, Richard der Dritte: drei ganz verteufelte Kerle, aber von ziemlich gleicher Taille, trocken-verschmitzt, von hämischer Demut und flegelhaft grob. Ein wenig polternde Pöbelei blieb immer die ultima ratio dieser spitzfindigen Schlauköpfe. Sie mochten auf dem Thron, im Heer, im Schloß, in der Klerisei oder in der Hölle erscheinen, immer steckten sie doch tief in einem mittlern Bürgertum, das für Bildung schwärmt, die Gedanken anbetet und alle andern Leidenschaften als rohe Ausschreitung der Natur empfindet. Und wo die Bosheit leidenschaftliche Herzenssache wird, da hat Lewinsky sie als Roheit gemalt. Die selbstverständliche Großartigkeit der geborenen Verneiner und Vernichter war nicht bei ihm. Da kam der Punkt, wo sein Geist, hingerissen vom Begreifen des Ungeheuern, in den

Körper hineinrief und keine volltönende Antwort mehr fand. Da war das große Beispiel des fanatisch durchdringenden Erklärers plötzlich auf seine negative Seite hin gewendet. Der Fanatismus — des begreifenden Künstlers, wie der begriffenen Gestalt — stand nun im Leeren, arbeitete ohne Resonanz, ein nacktes Paradigma. Auch da war noch die starke Innerlichkeit dieses flammenden Willens zur Größe bewundernd zu spüren; aber es war nur noch der Wille selbst, was man bewundern konnte, und nicht das, was er schuf. In den Schlachten des dritten Richard, in der Verzweiflung des Wurm, in den Flüchen und Schwüren des Jago war wohl Lewinsky ungeheuer in seiner wilden Energie; aber Richard, Jago und Wurm erschienen gerade da niedrig und beschränkt. Das Echo vom Körper aus fehlte; und so blieb alles im bürgerlich schurkischen Maß.

So haben selbst seine Mängel vollenden geholfen, was ihm durch seine Gaben verliehen war: den bürgerlichen Geist seiner Zeit als Schauspieler zu repräsentieren. Wie wenn die Natur ein reinliches, dem allgemeinen Begreifen klares Symbol hätte erschaffen wollen, sparte sie an ihm alles, was irgendwie vom Begrifflichen ins sinnlich Persönliche ablenkt. Seine Erscheinung war gemacht, um übersehen zu werden; seine Pose, seine Geste hatte keine eigene, dem Bewußtsein entlegene Bedeutung, wie etwa bei Mitterwurzer, bei Kainz, bei Rittner, bei Sonnenthal, die nur dazustehen sich zu regen brauchen und damit allein schon, ohne ein Wort zu sprechen, ja ohne es selbst zu wollen, künstlerisch bedeutsam schaffen. Lewinsky mußte seinen Willen, seine Überlegung tief in jede seiner Bewegungen hineinstecken, die etwas zur Rolle zu sagen hatten; und dann mußten sie es vorspringend deutlich, sonnenklar sagen. Seine Stimme hatte nicht die Naturfarbe einer menschlichen Seele; sie klang wie ein Sprachrohr, durch das der Geist redet. Sie war nicht die Musik einer Persönlichkeit, sondern ihr Instrument; aber freilich so untadelig blank, so präzis und gehorsam, daß auch sein gottgegebenes Wunder neben den gottgegebenen Wundern der persönlich beseelten Stimmen in Herrlichkeit bestand. Von da her kam seine größte, seine tiefste, seine unerreichteste Wirkung. Denn die Sprache ist ja das gute Mittel, durch das der Verstand mit dem Verstande verkehrt. Und da sein Beruf war, der großartige und impetuose Versteher unter den Schauspielern zu sein, war seine Schauspielkunst von der Kunst des Sprechens ganz durchwachsen und umschlossen. Man hat ihn den ersten unter den Sprechern des Burgtheaters genannt. Unverständige und ungerechte Herabsetzung: denn die Art von Bühnenmenschen, die man Sprecher nennt, hat nichts Eigenes auszugeben und stellt darum ihren kleinen Ehrgeiz darauf, wenigstens das Wort des Dichters recht deutlich und mit dem vollen Gewicht aller seiner Laute vorzutragen. Er aber gab den ganzen Reichtum seines Geistes, seiner Bildung, seines flammenden Willens zur Erkenntnis in seiner Sprache. In ihr und nur in ihr ist seine Kunst auch endlich reicher, breiter, vielfältiger geworden, sie hat ihn mit wunderbarer Sicherheit auch auf fremdere und fernere Gebiete des Menschlichen geleitet. Sie duckte sich

und sprang auf, wurde breit oder spitz, wie sein verständiger Wille es befahl, konnte sich in düstere Falten legen, in geheimnisvolle Höhlungen ausrunden und dann wieder schwächlich und dünn werden, quatschig oder stelzbeinig dahinschreiten. Und war doch niemals seine innerste Sprache, in der seine Seele aus ihm redete, sondern immer nur ein wunderbares, blankes, wohlgehütetes und vielgeliebtes Instrument.

Sie war sein Witz, sie war sein Humor. Sie hat schließlich sein ganzes Gesicht durchgebildet, von dem gewaltig arbeitenden und ausgearbeiteten Munde angefangen bis hinauf zu den beweglichen, deutlich mitsprechenden Falten der Stirn. Diese Sprache konnte alles, was der Geist verlangte, — und nur das nicht, was der Körper unerbittlich verweigerte: den Ausdruck der selbsttätigen, instinktiven, aus den unkontrollierten Reserven der Persönlichkeit geholten Kraft. Sie war ein Instrument des erkennenden Geistes. Und wie durch ein Wunder tönte dieses Instrument noch fort, als die Flamme des Geistes schon verflackerte, als der übermächtige Trieb, durchdringend zu begreifen, den Erscheinungen der Zeit fremd geworden, als er mit der verbrauchten Natur des Künstlers ermattet und erstorben war. Vor etwa acht Jahren sah ich ihn noch als Richard. Da spielte er nicht mehr die Rolle, er spielte schon: Lewinsky als Richard der Dritte. Statt seiner Natur war nur noch seine Sprache eingesetzt. Alle seine Erkenntnisse des Shakespearischen Charakters fanden sich noch in ihr; aber sie hatten die Flamme nicht mehr.

Wäre er immer nur ein Sprecher gewesen, man hätte dieses Hohlwerden und Zusammensinken kaum bemerkt. Aber er war geboren, einer vorwiegend geistig angespannten Zeit ihr schauspielerisches Ideal zu geben. Er war geboren, Charaktere im Sinne seiner Zeit gedankenkühn zu durchschauen und zu erklären. Und bei sich selber fing er an, erkannte und gestaltete seinen eigenen Charakter in klarer, reinlicher, schöner Form, edel und durchgeistigt im Sinne seiner Zeit. Ach, sie haben einen guten Mann begraben!

Schauspielers Antwort / von Friedrich Kayßler

Was mir die Bühne ist, fragst du mich, Bürger?
Sie ist mein Leben, Bürger — fragst du noch?
Was in mir schweigt an Liebe, Haß und Sehnsucht,
dort sprech ichs aus. Ich geh durch lichte Säle,
bin König, Bettler, Räuber, Gott und Teufel,
verschenke alles, was ich hab, bin reich,
ich kämpfe, siege, falle, lieg im Kerker,
bin dann in Zimmern, traulich, halb im Dunkel,
darf lachen, weinen, plaudern, töten — alles,
was nur ein Mensch vermag — darfst du das, Bürger?
Tagsüber leb ich wie ein Fuchs im Bau
und freue mich, daß ich nicht bin wie du.
Verstehst mich, Bürger? Nein. Tut nichts. Leb wohl.

Kasperletheater

Confetti / von Lunovis

Es gab von jeher Leute, welche Glas aßen, aber heute verdaut man sogar Meißner Porzellan.

Was wüten sie wider den Bonn! Bonn heißt nicht umsonst so, wie wo man studiert hat.

Das deutsche Lustspiel läßt vorläufig immer noch auf sich warten. Aber aufge-Shaw-ben ist nicht aufgehoben.

Gesetzentwurf. Die Herren Kritiker der Stadt sind gehalten, an einem Tage jedes Jahres auf der Bühne eines der ihnen zu diesem Zweck verfügbar zu machenden Theater vor den hierzu sämtlich einzuladenden Schauspielern sowie dramatischen Schriftstellern besagter Ortsgemeinde oder Gemeindegruppe ein von ihrer einem oder mehreren verfertigtes, möglichst allen Beteiligten größere Rollen zuweisendes Stück von nicht weniger als drei, aber auch nicht mehr als sieben Aufzügen persönlich zur Aufführung zu bringen, wonach von ebensovielen durchs Los zu wählenden, den genannten Kreisen angehörigen, Zuschauern die bezüglichen Rezensionen abzufassen, den bezüglichen Zeitungen einzureichen und von diesen an gewohnter Stelle zu veröffentlichen sind, eine Maßregel, als geeignet erachtbar, beiden Seiten zum Vorteil zu dienen und den Forderungen des einen wie des andern Teils sowohl untereinander, als vor dem Foro breitester Öffentlichkeit Spielraum, Ausdruck, Abfluß und Genugtuung zu gewähren.

Eine kitzlige Geschichte / von Sebastian

Hauptmann konnte zu Brahm sagen, führe die Jungfern vom Bischofsberg auf, oder führe sie nicht auf, oder willst du sie aufführen, ja oder nein, Brahm konnte zu Hauptmann sagen, ich führe sie auf, oder nicht auf, oder soll ich sie aufführen, ja oder nein, Jacobsohn konnte von Hauptmann sagen, Hauptmann hätte zu Brahm sagen können, führe sie nicht auf, oder willst du sie aufführen, ja oder nein, worauf Brahm, sagt Jacobsohn, hätte sagen können, nein, ich führe sie nicht auf, noch will ich sie aufführen, worauf Bahr sagt, Brahm hätte nicht sagen können, ich führe sie nicht auf, wenn Hauptmann gesagt habe, führe sie auf, und Salten sagt, wenn Brahm nicht gesagt hätte, ich führe sie auf, so hätten alle gefragt, warum sagt Brahm, ich führe sie nicht auf, und Hauptmann konnte zu Reinhardt sagen, führe sie auf, oder willst du sie aufführen, ja oder nein, und Reinhardt konnte sagen, ich führe sie auf, und dann konnte Brahm sagen, warum habe ich nicht gesagt, ich führe sie auf, dann hätte Hauptmann nicht zu Reinhardt gesagt, willst du sie aufführen, ja oder nein, nun aber hat Brahm ja gar nicht gesagt, ich führe sie nicht auf, obwohl er es hätte sagen können, wenn auch dann Bahr und Salten nicht hätten sagen können, Brahm konnte nicht anders sagen als, ich führe sie auf, nachdem Hauptmann einmal gesagt haben konnte, führe sie auf, oder willst du sie aufführen, ja oder nein usw.

Rundschau

Was braucht es zu einem Kleist-Darsteller?

Offen gesagt, es braucht viel. Schon allein die Zunge. Da muß einer mit seinen Lippen tanzen und mit seiner deutschen Sprache jonglieren gelernt haben. Einem Menschenmund schlechthin ist es unmöglich, Verse von Kleist wie Verse von Kleist zu sprechen. Mache zehn Jahre lang täglich Atemübungen, dann wage es, dich an einen Grafen von Strahl oder an irgend einen andern Burschen dieser Rasse heranzumachen. Diese Rasse setzt Zucht voraus, das bedenke, Schauspieler von heutzutage. Hinterher, wenn du dich blamiert hast, lächelst du und sagst, Kleist sei rostiges Eisen, Grabbe, das sei was, Kleist, der sei undramatisch. Weil du keine Grazie hast, ist Kleist abgestandenes Wasser, nicht wahr? N'est-ce pas, ich kann nämlich auch ein bischen Französisch. Was Wagner von seinen Sängern verlangt, welchen Grad edler, langer Anstrengung, ist mir nicht bekannt; daß Kleist Ungeheuerliches von einem Schauspieler verlangt, ist sicher der Grund, weshalb in der Regel der Schauspieler über Kleistrollen die Achsel zuckt. Er hat ja auch recht, ich begreife ihn. Diese Männer und diese Frauen sind ein übernatürliches Geschlecht, sie haben Natur, und wieder, näher besehen, haben sie keine. Sie sind wild und sanft, beides im Übermaß. Sie sprechen eine götterhaft-korrekte Sprache, wogegen die Sprache Friedrich Schillers ein gleichmäßig-menschliches Feuer, vielleicht nur ein Feuerchen bedeutet. Diese Figuren strotzen von oben bis unten von Empfindung, und solches will natürlich zur Darstellung gebracht sein.

Da ist zum Beispiel heimlich jetzt
ein Mann,
Wie heißt er? Hermann — —

Hermann, der Cherusker, na, sagen wir mal, eine Million demjenigen, der ihn spielen kann. Eine dunkle, breite Mannesbrust und dazu ein schmetterndes Geklingel im Mund, wie wenn einer graziös an silberne Glocken schlägt. Ein Tänzer. Der Schauspieler muß Tanzunterricht genossen haben, seelischen oder körperlichen, das gilt gleichviel, er muß zwölf kleine Bälle mit der Nase in der Luft spielen machen können. Ein ehrlicher Mann braucht er nicht zu sein.

Er wird natürlich auch mal ein Auge rollen dürfen, schließlich kann er das auch und tuts, daß einem gesunden Menschen schlecht dabei wird. Nein, wenn ein Hermann das Auge rollt, tut ers nur einmal während des Abends, er ist Diplomat und besitzt die Manieren eines Gottes. Schon wenn man das Stück liest, hört man die Stimme dieses geschmeidigen Menschen klingen, diese Stimme der Lust, Bravheit und Verstellungskünste, diese Stimme schließlich auch des unsagbaren patriotischen Zorns. Und die Art, wie er Unsinn schwatzt. Die Aufgabe, die darin für einen Sprecher und Mimen liegt, ist schrecklich. Und wenn er vom Thron herabsteigt, schön in jeder Beziehung, wie gesagt, eine Million demjenigen. Es ist eben einer, der immer, von Knabenbeinen auf, hat gebieten können, was will man da machen. Und die enorme Herzensbildung, die der Schurke besitzt. Die Bildung, das, Herr Schauspieler, ist

auch was zum Darstellen. Lächle mal schnell so, wie Gebildete lächeln, wo stets noch so ein Schatten dunkeln, schönen Ernstes dabei sein muß.

Und da ist die Dame Penthesilea. Dieses Weibsbild hat schon etwas. Ich wage es nicht, mich in der heutigen Welt nach einer Darstellerin für sie umzusehen.

Man stopfe lieber dem Herrn Kleist endlich den Mund zu. Wozu sollen Bühnenautoren noch nach hundert Jahren 's Maul auf haben.

Es braucht zuviel Atem, um dem Mann das Wort zu lassen. Was wollen Sie mit Ihrem Grabgestank, Gespenst? Sehen Sie nicht, daß man Sie nicht aufführen kann, so, wie es sich gehörte? Dieses allerdings entzückende Gesprudel der Worte. Nein, wir danken. Wir sind Menschen, die einen Landaufenthalt einem jahrelangen unausgesetzten Lernen füglich vorziehen. Wir sagen immer, wir haben zu wenig Zeit. Gottlob, daß wir den guten Geschmack besitzen, das zu sagen. Wir mögen nicht mehr so recht ran, wenn es gilt, Verse zu reden. Merkwürdig, wie wir alles Deklamatorische hassen und was für Ansichten wir vom Deklamatorischen haben. Eigentlich aber ists nicht merkwürdig, sondern ganz natürlich, daß wir nicht imstande sind, das Gedicht als Gedicht zu sprechen und danebenher noch so etwas wie ein Spiel zu zeigen. Wie wir doch da schwatzen. Ists nicht dumm, zu sagen, wir können nichts?

Robert Walser

Die Waffen nieder!

Bertha von Suttner schleuderte dereinst ihren Roman in Form eines kategorischen Imperativs in die Welt. Ein Nachstreiter ihres Geistes, Robert Reinert, dessen „Dialoge in drei Abteilungen" vom münchner Schauspielhaus mit starkem Erfolge aufgeführt wurden, nennt sein Werk einfach „Krieg", mit einem zu gar nichts verpflichtenden, harmlosen Punkt dahinter. Allein es erwies sich bald, daß diese Unschuldsmiene nur Maske ist, daß auch Robert Reinert ein Tendenzstück oder, orthographisch ausgedrückt, ein dialogisch auseinandergetriebenes Ausrufungszeichen vor uns hinstellen wollte. Ein Tendenzstück, das nicht etwa in menschlich bewegenden Vorgängen eine Tendenz wie einen lästigen Fremdkörper mitschleppt, sondern das Imperativdrama in reinster, von allen menschlichen Schlacken befreiter Ausbildung, nicht nur um eines Imperativs willen, sondern auch durch einen Imperativ dargestellt. Die Figuren des Stücks sind wie die Soldaten in der Schlacht, die der Verfasser so tief beklagt: wie diese nicht wissen, warum sie schießen, wissen jene nicht, warum sie reden. Der Oberfeldherr, der Autor, hat sie geschickt, und so tun sie blind nach seinem Willen. Ihre im Kampfe empfangenen Wunden schmerzen nicht sie, sondern den Dichter. Sie stöhnen nicht, weil es weh tut, sondern weil der Krieg eine abscheuliche Einrichtung ist. Sie sprechen nicht zu einander, sondern durch einander hindurch ins Parterre. Schriee einer aus dem Publikum da hinauf: Soeben hat die haager Friedenskonferenz den Krieg endgültig abgeschafft! all diese Schwerverletzten mit ihren abgeschossenen Beinen und Händen, ihrer Verzweiflung und gräßlichen Vereinsamung erhöben sich frisch und munter wie auf ein Kommandowort und zögen singend und wohlbehalten davon, ein jeglicher in seine Stadt. Denn Hände und Beine sind ihnen ja gar nicht abgeschossen, sie wollen ja nur, daß der Krieg abgeschafft werde. Um seinen Imperativ aufs Theater zu bringen, wählte Reinert eine seltsame Technik: der erste und der dritte Aufzug (von der Direktion des Schauspielhauses

mit ausgezeichneten dekorativen Mitteln zur Anschauung gebracht), auf dem Schlachtfelde spielend, bewegt sich in dialogischen Formen, die, ohne Maeterlincks Meisterschaft, an den „Blinden" erlernt sind: die Reden nichts als angstvolle Formeln, das Herandrängen der würgenden Geister des Schweigens zu bannen, nichts als Rufe und Zaubersprüche der in die Unendlichkeit ausgesetzten Kreatur. Hier blitzen bei Reinert Feinheiten auf, aber der große Flügelschlag wird nicht vernommen. Denn mittendrin in dieser Stille steht die Tendenz und benimmt sich wie ein Polizeisergeant in einer Geistersitzung. So ist es mit den beiden äußern Akten. Der mittlere, bei den Zuhausegebliebenen spielend, stellt aber die eigentliche Überraschung dar: er könnte von Otto Ernst sein, halb Schwank, halb Gesinnungsmelodram. Was aber soll man zu einem Autor sagen, der zwischen Maeterlinck und Otto Ernst hin- und herschwankt? Wen soll ich ihm nun glauben, den Maeterlinck oder den Otto Ernst? Mir wills nun gar scheinen, als habe den Autor nicht so sehr die Begeisterung für die große Idee des Friedens zu seinem Drama bewogen, als die Kalkulation, daß sich ein wirksames Stück darüber schreiben ließe. Es gibt ja auch Dramen über die Dienstmädchenfrage, warum nicht eins über den Völkerfrieden? Leo Greiner

Darwin und das Drama

Ich entsinne mich nicht, jemals irgend etwas über dieses Thema gehört oder gelesen zu haben, und doch: Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht ein andrer schon vor ihm gedacht? Und es wäre ganz unbegreiflich, wenn nicht schon einmal ein Naturforscher, der die Dichtung liebt, oder ein Dichter, der die Naturforschung schätzt, die Worte „Darwin und das Drama" sinnend verknüpft haben sollte. Mir wäre es viel lieber, dürfte ich über die Berechtigung dieser Verknüpfung etwas Gutes lesen, und ich schreibe eigentlich nur, um mir mittelbar diesen Genuß zu verschaffen, denn ich denke, dieser oder jener Mitarbeiter der „Schaubühne" wird vielleicht meiner Anregung nachgehen. Sicherlich besser, als ich selbst es vermöchte, denn ich „verstehe" vom Drama nicht viel und von Naturforschung gar nichts.

Aber ich meine: seit Darwin — ich sammle in diesem Namen seine Vorläufer, Mitkämpfer und Jünger — seit Darwin sehen wir den Menschen anders. Vorher war uns der Mensch eine durch göttlichen Willensakt geschaffene Totalität. Wir standen vor einem physischen und psychischen fait accompli, vor einer Plötzlichkeit. Jetzt ist uns der Mensch ein Ergebnis, und was für eins! Resultat eines unendlichen Werdens, Schauplatz eines solchen und erstes Kapitel eines Romans, von dem es in unabsehbarem Fadenspinnen immer wieder heißt: Fortsetzung folgt! Wir sehen den Menschen anders als die Antike, anders als die französische Klassik, anders auch als das elisabethanische Zeitalter, und Goethe erst, dem alles Sein eine einzige ungeheure Metamorphose war, Goethe, der das Wort sprach:

> „Und so lang Du Eins nicht hast,
> dieses: stirb und werde!
> Bist Du nur ein trüber Gast auf der
> dunklen Erde!"

er stand am Beginn der modernen Anschauung vom Menschen.

Wie wir den Menschen nicht als Resultat eines blitzartig aufzuckenden Schöpfungsaktes, sondern als das Produkt einer Äonen währenden Entwicklung begreifen, so ist uns auch seine Seele nur werdend, wachsend und welkend gegenwärtig. Und diesen Wandel wollen wir auch im Drama sehen. Wie mir scheint, würden sich aus dieser Forderung — für den, der sie anerkennt

— einige bemerkenswerte Grundsätze ergeben. Ich will sie andeuten.

Erstens müssen die Charaktere so gezeichnet sein, daß der nachschaffende Zuschauer keinen Zweifel daran hegt, daß jeder dieser Menschen so werden konnte. Wenn also ein romantisches Monstrum auf die Bühne gebracht wird, so darf der Dichter nicht vom Zuschauer fordern, daß er ihm dieses Monstrum, quia absurdum, glaube, sondern er muß ihm das Werden des Ungeheuers erklären. Ich nehme z. B. Blaubart (Eulenbergs Drama kenne ich nicht) und meine: wir müssen ihn zum Frauenmörder werden sehen. Natürlich nicht mit dem physischen Organ, aber der Dichter muß unsrer Phantasie die Möglichkeit einer aufhellenden Rückschau gewähren. Absolutistische Willkür lassen wir nicht gelten; der alte Respekt ist eben fort.

Zweitens darf der Held nicht unwandelbar starr sein. Ich denke an manche Gestalten Hebbels und Ludwigs. Das langsame, aber unablässige, von einer geheimnisvollen Keimkraft gelenkte, gleichsam unerbittliche Werden hat Ibsen der Natur abgelauscht. Nur wer sich wandelt, ist mit mir verwandt. Statuen erwärmen uns nicht. Aber freilich muß die Wandlung der zentralen Persönlichkeit in einer bestimmten Richtung erfolgen, nach dem Gesetz, nach dem sie angetreten, denn ein Irrer ist kein tragischer Mensch. Der Wille muß eine immer wachsende Intensität, das Handeln eine immer wachsende Kraft bekunden, bis endlich die machtvoll tönende Saite zerspringt. Das Drama ist uns vor allem ein „Werdegang"; insofern aber Werden nur durch Leiden möglich ist, erklärt sich vielleicht die moderne Erscheinung des leidenden Helden.

Ein Drittes, das wohl das Schwerste ist. Alle Menschen einer Dichtung müssen eine gewisse Verwandtschaft aufweisen. Denn, wer einmal den Gedanken einer lückenlosen Kontinuation in sich aufgenommen hat, den wird das: tat twam asi! auf allen seinen Wegen begleiten. Wären die Elemente etwas anders gemischt, so wäre dieser Verbrecher vielleicht ein Genie, dieser Mensch, von dem ein unüberwindlicher Widerwille Dich scheidet, wäre vielleicht Dein bester Freund, vielleicht Dein seelisches Ebenbild geworden. In einem Menschen muß die Dichtung gipfeln, aber alle müssen werdefähig sein. Erst dann würde ein Drama Stil haben, wie die Schöpfung des göttlichen Dramatikers Stil hat. Vielleicht ist auch dies Dritte gar nicht so schwer zu erreichen; vielleicht ergibt sichs ganz von selbst, wenn nur der Poet ein ungemeines Exemplar der Menschheit ist.

Viertens muß auch die Sprache des Dramatikers eine „werdende" sein. Hebbel hat es schon gesagt: „Rauhigkeit des Versbaues, Verwicklung und Verworrenheit des Periodengefüges, Widerspruch der Bilder erheben sich zu wirksamen und unumgänglichen Darstellungsmitteln, wenn sie auch dem oberflächlichen Blick, der nicht erkennt, daß auch das Ringen um Ausdruck Ausdruck ist, als Ungeschicklichkeiten und Schwerfälligkeiten erscheinen mögen."

Genug. Wer zuviel beweisen will, beweist am Ende gar nichts. Ob ich Recht habe oder nicht, das könnte nur eine eingehende Vergleichung der Dramatiker der Vergangenheit und der Gegenwart dartun. Vielleicht ist die Frage auch noch nicht spruchreif; vielleicht wird die naturgeschichtliche Auffassung sich erst in zwanzig bis dreißig Jahren im Drama widerspiegeln. Vielleicht waren aber auch die Dramatiker aller Zeiten in ihrem Dichten „Darwinisten". **Eduard Goldbeck**

Terakoya

Im Kölner Schauspielhaus hat man des 1740 verstorbenen japanischen Schauspieldichters Takeda Izumo

„Terakoya" dargestellt, den Hauptakt des historischen Trauerspiels, welches den seltsamen Titel „Sugawara Denju Tenarai Kagami" führt; zu deutsch: Spiegel der vom Kanzler Sugawara überlieferten Schönschreibekunst.

Die Szene spielt um 902 zu Seryo. Genzo, des vertriebenen Fürsten ehemaliger Hofmeister, hat hier in ländlicher Stille eine Knabenschule errichtet, um Kwan Shusai, den jungen Königssohn, in Verborgenheit zu schützen. Aber schon pochen die Häscher an die Tür, die nach des rechtmäßigen Herrschers Erben fahnden. Vergebens fleht Genzo um das Leben des unschuldigen Kindes; vergebens sucht Matsuo, des alten Königs einstiger Kanzler, das Unheil abzuwenden. Gemba, der Hauptmann, bleibt unerbittlich. Schwerter drohen. Genzo wankt mit dem an ihn gegebenen, hochnotpeinlichen Kästchen ins Nebengemach. Nach kurzer, schreckensvoller Pause kehrt er wieder. Von seiner Klinge tropft Blut. Der Ohnmacht nahe, setzt er das schwergewordene Körbchen auf die Erde. Matsuo muß den Deckel öffnen und bestätigt erschauernd Gembas Frage, ob es des Prinzen Haupt auch wirklich sei.

So ziehen denn die Krieger ab. Matsuo bleibt. Und nun beginnt sich Furchtbares zu enthüllen. Genzo, der, um Kwan Shusai zu schonen, einen andern, kurz vorher in sein Haus gebrachten Knaben getötet, erfährt, daß der Kanzler diesen Jüngling wohl gekannt hat, mehr noch: daß er auch die Mutter kennt, die ihn gebracht.

Und sie kommt, diese Mutter. Schluchzend stürzt sie an Matsuos, des — Gatten Brust. Es war ihr eigen Fleisch und Blut, das sie geopfert für das Königskind.

Aber noch hat der Dichter das letzte nicht gesagt.

Man bringt die Bahre mit dem verstümmelten Leichnam. Da verkündet Matsuo: Kotaro, der unser Sohn gewesen, hat gewußt, daß er in den Tod geht.

Wahrlich, die menschliche Größe, zu welcher der Dichter diese Asiaten in genialer Steigerung aufwachsen läßt, erfüllt den Zuschauer trotz allem Blutgeruch der Szene mit jener weihevollen Stimmung, die einen nur angesichts bedeutender Kunstwerke überkommt.

Die jambische Bearbeitung Wolfgang von Gersdorffs, der Karl Florenzens Übersetzung zugrunde liegt, scheint ziemlich glücklich zu sein. Sie ist europäischem Empfinden angenähert und nicht ohne Schönheiten der Sprache. Die Darstellung selbst verdient Lob. Wie immer, wenn Martersteig für die Regie verantwortlich zeichnet, wehte ein frischerer Hauch von der Bühne herab. Und echt sahs da oben aus. Man hatte seine Freude dran. So echt, daß die Schauspieler in der äußern Darstellungslinie natürlich nicht ganz folgen konnten. Ich meine, der Gestus unsrer Darsteller muß, etwa verglichen mit der Stilwirkung japanischer Malereien, von europäischer Begrenztheit erscheinen. Will sagen, ein japanischer Schauspieler wird naturgemäß das Rhythmische dieser asiatischen Vorgänge erschöpfender ausdeuten und in Erscheinung setzen können. Mit unsern Mitteln ausgedrückt, bleibt in dem fanatischen Heroismus in „Terakoya" ein ungelöster Rest. Man muß japanische Mimen gesehen haben, um sich dessen ganz bewußt zu werden. Das Fratzenhafte beherrscht auch diesen hochentwickelten Zweig ihrer uralten Kunst. Und selbst ein Künstler wie Kikugoro (etwa der japanische Kainz) macht vom Grotesken (natürlich immer von unserm europäischen Standpunkt aus betrachtet, und einen andern haben wir doch nicht durch Mischung unsers

Blutes) einen so ungeheuern Gebrauch, daß ohne dieses Ensemble von Empfindungen und Gesten eine stilechte Leistung undenkbar wird.

Für die japanische Schauspielkunst ist es charakteristisch, minder nicht für ihre dramatische Literatur, daß der japanische Mime seine Laufbahn als Athlet und Jongleur beginnen muß. Erst jahrelanger gymnastischer Drill verleiht ihm die körperliche Voraussetzung für die Ausübung seines schweren Berufs. Ich habe ein Stück gesehen, in dem sich die beiden ersten Darsteller auf einem etwa fünf Meter hohen Felsplateau begegnen. Nach heftigem Fauchen und katzenmäßigen Springstudien entwickelt sich ein Zweikampf, in dessen Verlauf der jeweils zu Boden Gestürzte von dem Stehenden mit kurzem Handgriff am Fuß gepackt und, als wärs eine Gummipuppe, hinten über die Schulter geworfen wird. Zuletzt schmeißen sie sich gegenseitig die Felsen hinunter. Der Akt „Terakoya“ verlangt freilich solche Künste nicht. Des Grotesken aber birgt er genug. Herr Becker schien als Gemba instinktiv diese Linie zu streifen. Eine Leistung von Tiefe war der groß angelegte Kanzler Matsuo, den Herr Odemar gab. Im Finale riß er Fräulein Bajor (Chiyo) mit hinab in den Abgrund der Schmerzen. Herr Doser wäre vielleicht sogar in Japan ein ganz tüchtiger Genzo geworden. Richard Elchinger

Oper und Operette

Die schöne grüne Zeit der ersten Wagnerbegeisterung wurde noch einmal lebendig im Königlichen Opernhaus, wo man Alexander Ritters einaktige Oper „Der faule Hans“ aufführte. Alles, was in jenen Tagen des neudeutschen Sturmes und Dranges die Herzen bewegte, findet sich in diesem Werk. Die schwärmerische Vorliebe für nackte Kniee, Pelzröcke, Schwerter, Helme und Schilde, auf denen von Zeit zu Zeit mit den Speeren ein ohrenbetäubender Lärm verübt wird, das Vergnügen an ausgelassenen Mägden, die im „Holländer“-Stil einen Spottchor singen, das Kokettieren mit ungeschlachten Riesen, die ihre Brüder im „Rheingold“ an Struppigkeit der Mähne und Rauheit der „freislichen Fresse“ noch um ein Erkleckliches übertreffen. Dazu eine Hauptfigur, der faule Hans, wie entsprungen aus dem Katechismus für deutsche Art und Sitte. Eine Art Hans Sachs, kumuliert mit Siegfried und Parsifal, ein Träumer, ein Poet, ein Innerlicher, der dem lieben Herrgott den Tag stiehlt, im großen Augenblick aber unmenschliche Taten vollbringt und zum Schluß dem aufhorchenden Volk die Lösung seines Rätsels gibt. „Ja, ja,“ so sagt er, „das ist das deutsche Volk. So träumt es dahin. Doch, wehe, wenn es losgelassen,“ so sagt er. Trotz dieser versteckten captatio benevolentiae, und obwohl im Verlauf von einunddreiviertel Stunden die Sonne zweimal scheint, vor und hinter der Szene gewaltige Schlachten geschlagen werden und eine veritable Königin im Krönungsornat über die Bühne flattert, wird man nicht recht warm. Weit besser ist die Musik, der man eine saubere Faktur, eine noble Erfindung und hier und da — vor allem in den Soloszenen des faulen Hans und den Mädchenchören — einen feinen Stimmungsreiz nachrühmen kann. Stilistisch steht die Partitur auf einer Mittellinie zwischen „Tannhäuser“ und „Tristan“: sie hat die reiche Polyphonie und das selbständige Orchester des späten Wagner, ohne darüber die prägnante Thematik des jungen zu vernachlässigen... Herr Alois Pennarini aus Hamburg, der an Stelle des erkrankten Kraus den faulen Hans singt, treibt einen Miß-

brauch mit seinen prachtvollen Stimmmitteln. Die dunkle Vokalisation und das Ineinanderziehen der Töne sind auf die Dauer nicht zu ertragen.

Das „Figaro" hat eine allerliebste Pikanterie auf seinen Spielplan gesetzt, die sich „Paris" betitelt, von den Herren de Flers und Caillavet gedichtet und van Claude Terrasse komponiert ist. Die hurtigen Autoren, die schon manchen antiken Stoff vor ihren parodistischen Bogen genommen haben, bringen diesmal Herrn Paris zur Strecke, den süßen Schäfer, der auf dem Berge Ida mit Glyceren kokettiert und, in den Streit der drei Göttinnen verwickelt, die Apfelverteilung auf seine eigene, elegante, modern-pariserische Art vollzieht. Mit Grazie und Witz stimmt Herr Claude Terrasse in diesen frech-kapriziösen Ton ein. Wer von seinen deutschen Kollegen würde auf die Idee kommen, die Zwietracht in einem Stück voll von Meyerbeerschem Pathos anzurufen? Oder auf den Apfel ein Ensemble zu komponieren, das des berühmten Säbel-Ensembles in der „Großherzogin von Gerolstein" nicht unwert ist? Oder einen Rachegesang der Glycere durch dreimalige Unterbrechung immer in eine neue Beleuchtung zu rücken? Terrasse wagt es, obwohl gerade hier die Nähe des Meisters Jacques erdrückend wirkt. Zwischen diesen Nummern feinern Zuschnitts stehen Partien, die beim Publikum ihre Schuldigkeit tun, die aber stets die elegante Linie und die melodische Wohlanständigkeit beobachten. Einen Reiz für sich empfängt die Partitur durch die Instrumentation: Zwei Geigen, Flöte, Baß, Klavier und Harmonium. So fing Offenbach in den Bouffes-Parisiens an, als er noch seine kleinen Singspiele schrieb und doch schon so groß war.

Hans Warbeck

Die Presse

Narrenglanz

Berliner Lokalanzeiger

Als dramatischer Dichter von hoher Begabung hat sich Rittner erwiesen. Sein Lied von Spielmanns Lust und Leid ist in seiner Einfachheit und Natürlichkeit so ergreifend, so packend, daß man sich der Hoffnung hingeben kann, daß in Zukunft noch viel Gutes von ihm zu erwarten ist. Daß er als erfahrener Bühnenfachmann mit der Technik vertraut ist, ist selbstverständlich; zu bewundern war es, wie er seine Fabel entwickelt, spinnt und auf die natürlichste Weise steigert. Dazu eine wundervolle Sprache, voll Lyrik und Romantik, ohne dabei süßlich zu sein, und zielbewußt und klar die Zeichnung der einzelnen Charaktere.

Der Tag

Die Spielmannstragödie in ihrer falschen Verklärung ist frostig. Sie bleibt bei all ihrer wohlgemeinten Pathetik und bei allem wehmütigen Singsang, der zwischendurch erklingt, ein lehrhaft allegorisches Beispiel: sie wird nirgends zum ergreifenden, zum lebendigen Gedicht.

Berliner Neueste Nachrichten

Wie eine der schätzenswertesten Eigenschaften des Schauspielers Rittner in seinem frischen, kecken Draufgängertum gipfelt, so hat er skrupellos und nicht lange nach innerer Wahrscheinlichkeit fragend seinen Stoff angepackt und in vier kurzen Akten wirksam ausgeschlachtet. „Ein Kopf voll Glut und Schöne", wie es im Spielmannslied des dritten Aktes heißt, hat dieses Stück geschaffen. Die Glut zeigt sich in der kühnen, flackernden Behandlung der Ereignisse, und die Schöne bricht in manch künstlerisch gesehenem Bilde, in manch edel und klug geführter Rede durch.

Deutsche Zeitung

Das Werk bringt alles andre eher als eine kalt ersonnene und kühl geformte Fabel: echte, tiefempfundene Schmerzen und Leiden sind es, von denen es singt, und diese nichts weniger als wehleidigen, vielmehr verbissenen und markigen Klänge kommen aus einem aufrechten, ungebeugten Mannesherzen.

Nationalzeitung

Der Konflikt ist in seiner Mischung aus maßloser Bitterkeit und einem recht ansehnlichen Dünkel, einer Mischung, die der wehleidige Wolfnarr verkörpert, wirklich nicht sehr sympathisch. Nicht einmal, daß ihn Frau Herrad als Ehemann ausschlägt, kann uns so sehr erschüttern. Damit fällt aber die Tendenz, und damit fällt auch das Stück, und nur die krasseste Naivität, die Freude am Bühneneffekt, mag sich auch weiterhin lang und innig daran erfreuen.

Berliner Morgenpost

Ich kenne die Gründe nicht, aus denen Brahm Rittners zweitem Stück seine Bühne versagte, zudem er doch recht schwachem und schlechtem Tand den nie überanstrengten Apparat seiner Bühne so oft zu eigenem Schaden geliehen hat. Wie sie auch seien, künstlerischer oder persönlicher Art, sie werden nicht Stich halten. Der Dichter hat seinen finstern Traum mit Kraft und mit Seele gestaltet. Das Gefüge und die ganze Spielmannspoesie ist gewiß romantisierende Schablone, allein Rittner hat von neuerm Geist viel einströmen lassen in die Hülsen, und seine feste, sichere Hand hat bei der Gestaltung nicht immer gezittert. Es sind ihm lebhafte und auch lebendige Bilder gelungen, die das, was konventionelle Romantik im Stück ist, gut aufwiegen.

Freisinnige Zeitung

Die Wärme, mit der hier die Tragik eines Künstlerschicksals geschildert wird, verrät viel Selbstempfundenes und gibt dem uns fern liegenden Einzelschicksal im Gewand der Historie eine allgemein menschliche, erhöhte Bedeutung. Der Szenenaufbau ist recht geschickt, die Handlung wirksam fortschreitend und von stark dramatischem Leben. Im Dialog machen sich einige Banalitäten störend bemerkbar, doch klingt die Sprache im allgemeinen frisch und kraftvoll.

Berliner Volkszeitung

„Narrenglanz" enthält so viel Steigerung, so viel dramatische Effekte, daß sich das Publikum nur zu leicht über all die Mängel, die dem Stück anhaften, besonders über die Armut der Handlung, hinwegtäuschen ließ.

Kreuzzeitung

Die historische Maske stört, und vielleicht wäre es günstiger gewesen, wenn der Dichter seine Spielmannstragödie zeitlos gegeben hätte, wie sie in Wahrheit zeitlos ist. Was an Wärme, Kraft und Leben in dem Stück ist, konzentriert sich auf den Helden, in dem Rittner wirklich eine Gestalt voll Feuer und Kraft gelungen ist. Aufrichtig, trotzig, ohne Weichlichkeit, fesselt sie das Interesse bis zum Schluß, selbst wo hier und da die oft rein äußerlich gehaltene, mit zu viel billigen Wirkungen versehene Handlung verstimmt.

Berliner Tageblatt

Menschen und Verhältnisse rings um den Spielmann sind bequem konstruiert, ohne innere Notwendigkeit, dem Kulissenschicksal zuliebe. Wolfnarr, der Spielmann, aber ist eine Gestalt, aus Traum und Sehnsucht eines Ehrlichen geboren. Deshalb fesselt sie den Sinn, allen äußern Bedenken zum Trotz.

Deutsche Tageszeitung

Das Stück hat Erfolg verdient, denn es hat Bühnenblut. Eher zu viel als zu wenig, aber seis drum! Haben wir doch an den Premieren dieses Winters gesehen, wie selten bei uns der kreisende Most geworden ist, seit wir uns das Bitterwasser der gallsüchtigen Nordländer in alle Becher haben schütten lassen. Darum gönnen wir dem Verfasser seinen Triumph gern.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung

Es ist ein Schablonenstück, tönender Worte voll und unwahr, aber in eine gebildete und gewählte Sprache gefaßt und mit genauer Kenntnis des auf der Bühne Wirksamen geschrieben.

Berliner Börsencourier

Wenn je ein Tropfen Herzblut des Verfassers in sein Werk hinüberrollte, wenn je des Dichters Seele in seinem Liede lebte, ist es hier der Fall.

Die Post

Es zeugt für die starke dramatische Gestaltung des stofflichen Vorwurfs, daß das Publikum sich von den äußerlichen Vorgängen allein zu starker Anteilnahme hinreißen ließ. Rittners dramatische Kraft ist nicht unbeträchtlich, jedenfalls weit belangreicher als sein psychologisches Verstehen.

Vorwärts

Die Sprache hat jene aufgebauschte, schellenlaute, prätentiöse Art, die zu den Requisiten des üblichen Kostümstücks gehört. Die Gestalten schwanken schattenhaft, und schattenhaft bleibt gleichfalls der Zusammenhang von Handlung und Idee. Hier und da klingt etwas wie persönliches Empfinden an.

Berliner Morgenzeitung

Rittner hat diese Narrentragik in ein ansprechendes Gewand zu kleiden verstanden, und dank seiner sichern Beherrschung der Bühnentechnik ist es ihm gelungen, ein wirksames Theaterstück zu schaffen, das manchen guten Gedanken, manches hübsche Wort aufweist.

Vossische Zeitung

Zu keiner Zeit haben Menschen so papieren geredet und gefühlt, so unbeseelt und fern aller Wirklichkeit gelebt. Das Stück besteht aus lauter heftigen Szenen, es gibt Ohrfeigen und Dolchstöße, aber die Situation hat nie etwas im dramatischen Sinne Bedingendes, um die willkürlichsten Unmöglichkeiten gestatten zu können.

Tägliche Rundschau

Alle Einwände sind durchaus nebensächlich gegenüber dem einen, was nottut: der bezwingenden Wahrhaftigkeit des Grundgedankens, der fortreißenden Gewalt des Künstlerwillens, der wie eine Feuersäule durch das Werk lodert. Wo sind die Stimmen unsrer Zeit, die mit so tiefem, aus dem Heiligsten des Herzens geholtem Groll zu uns sprechen? Wer hörte je diesen Ton der Verachtung aus einer wunden Brust? Ein unbändiger Trotz richtet sich hier auf und schlägt der wertenden Welt mit der Pranke des Hohns ins Antlitz.

Deutsche Uraufführungen

19. 2. Rudolf Berger: Die Scholle, Schauspiel. Mainz, Stadttheater.

23. 2. Gustav Pickert: Vater Morgana, Atelierszene. München, Lustspielhaus.

24. 2. C. Beyer: Ut de Preußentid, Schauspiel. Berlin, Im Krollschen Theater.

1. 3. Irma Kroneck: Unser Herr Pfarrer, Volksstück. Nürnberg, Volkstheater.

5. 3. Camilla Theimer: Meine Gefährtin, Schauspiel. Wien, Raimundtheater.

6. 3. Rudolf Schlatter: Maternitas, Einakter-Triologie. Luzern, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Robert Browning als Dramatiker/ von Lothar Brieger-Wasservogel

Als es bekannt wurde, daß Gerhart Hauptmann ein Stück des Titels „Und Pippa tanzt" vorbereite, begannen, wie üblich, die Grübeleien über die Bedeutung dieses Titels. Einer oder der andre erinnerte sich, daß ein seltsamer englischer Dichter einmal ein Stück „Pippa passes" geschrieben hatte, und eine Ahnung wurde laut, als hätte Hauptmann hier angeknüpft. Bis schließlich die Überzeugung allgemein wurde, Hauptmann habe mit dem Titel seines Spiels einem großen fremden Dichter seine Huldigung darbringen wollen.

Ich weiß nicht, was an dieser Annahme richtig ist, die den Kenner Brownings wie eine Skurrilität anmuten muß. Zwischen dem Deutschen und dem Engländer gibt es kein Band. Hier steht Hauptmann, welcher, selbst in seinen Märchenspielen noch eine durchaus konkrete Natur, die Ereignisse ihre deutliche Sprache reden läßt und dahinter tritt, wie um die Gedanken und Gefühle zu beherrschen, die durch die Ereignisse im Zuhörer erweckt worden sind. Dort steht Robert Browning, dem alles Ereignis nur Grund des Gefühls ist, und der die brennende Sehnsucht hat, das Gefühl nackt zu sehen. Der Dichter Hauptmann ist da am größten, wo er scheinbar ganz realistisch vorgeht, im Meisterlustspiel des „Biberpelzes" etwa, wenn die alltäglichen Dinge durch unsagbar abgeschlossene Konzentration auf sich eine michelangeleske Sprache ewiger Ethik reden. Und Hauptmann versagt, wird mitunter sogar banal, wenn er in Verkennung seiner spezifischen Begabung nicht mehr die Dinge ihre eigene Sprache sprechen läßt, sondern sie in eine subjektiv sentimentale Lyrik auflöst. Um eine große Leistung zu vollbringen, muß sein Gefühl an die Dinge herangehen, nicht aber sie in sich aufzulösen versuchen. Dieses Verfahren ist genau dem entgegengesetzt, welches Browning beliebt. Und man muß immerhin dankbar sein, daß der Zufall des Namens Pippa auch einmal Gelegenheit gibt, das größere deutsche Publikum auf den englischen Dichter aufmerksam zu machen, dessen Werke

in ihrem raren und kostbaren Englisch nur wenigen gänzlich genießbar sein werden, während bisher nur wenige Verdeutschungen (Pippa geht vorüber; Die Tragödie einer Seele; Auf einem Balkon; In einer Gondel; Paracelsus — sämtlich im Insel-Verlag zu Leipzig erschienen) veranstaltet wurden, und Meisterwerke, wie Sordello, James Lee's Wife, The Statue and the Bust, noch ihres Dolmetschers harren.

Browning ist Lyriker im eigentlichsten Sinne des Wortes. Er ist eine selbstbeschauliche Natur wie Emerson, aber nicht von dessen ruhevoller Erkenntnisfähigkeit, sondern abenteuerlich und dabei furchtsam, von den Dingen des äußern Lebens angezogen und dabei voll intensivster Angst, daß sie ihm die Kreise seines innern Erlebens stören könnten. Browning läßt sich überhaupt nicht einordnen. Wie er ist, ist er auch gleich da als eine unumstößliche Tatsache, an der weder Zeit noch Milieu etwas ändern können. Er hat keine Kultur, er ist traditionslos; trotzdem er viel las und manche Bücher leidenschaftlich liebte, scheint es, als hätte er keinen der Dichter gekannt, die vor ihm waren. Browning gehört zu denen, deren Stärke und Schwäche darin besteht, ausschließlich und eigensinnig in sich selbst zu wurzeln. Alles andre hat nur den Zweck, ihn anzuregen. Und auf jede Anregung reagiert er mit unglaublichster Sensibilität: er fühlt sich verpflichtet, über jedes seiner Gefühle in überstürzender, übersprudelnder Weise Rechenschaft abzulegen. So von allgemeinem Werte dünken ihn diese Gefühle, daß er glaubt, nicht deutlich und gewissenhaft genug sein zu können und in ewigen Wiederholungen mit zwanzig Zeilen das sagt, was ein andrer mit zwei Zeilen gesagt hätte. Am Ende seiner Konfession bleibt dann in Browning eine tiefe, halb verzweifelte Leere zurück, und seine meisten Dichtungen verlaufen in müder und trüber Skepsis, in einem durchaus negierenden Pessimismus. Wie viele englische Dichter, Byron, Shelley etwa, ist er der eigentliche und einzige Held seiner Dichtung, der vom Leben nur irgend etwas als Maske vornahm und nun vor dem Spiegel seiner Verse probiert, wie sie ihn kleidet. Man möchte sagen, der Vers sei ihm nur ein zufälliges Mittel des Ausdrucks. Er handhabt ihn nicht als Künstler, sondern als Barbar. Dieser überquellende Lyrismus adelt den Vers, nicht umgekehrt. Wie formalistisch kulturlos sind doch diese Dichtungen! Die Strophen übersprudeln, überstürzen sich. Das Wie wird gleichgültig neben dem Was; mitunter wirkt es geradezu störend. Um Brownings Größe ganz empfinden zu können, dazu gehört gerade für den kulturell Feinfühligen ein hohes Maß von Selbstüberwindung, eine errungene Unempfindlichkeit gegen diese mitunter, ja gar nicht selten zur Banalität ausartende Roheit. Wer sich aber zur Erkenntnis der außerordentlichen, all dies in sich schließenden Eigenart der Persönlichkeit des englischen Dichters durchgekämpft hat, trägt auch einen gewaltigen Eindruck für sich davon. Über Unzulänglichkeiten, Holprigkeiten, Weitschweifigkeiten hinweg schließen sich die Verse zur mächtigen Dichtung, zum großartigen Gesamtwerk, dessen lyrische Wahrhaftigkeit und dessen tiefes Empfinden die Qualen wie das Gequälte im einzelnen vergessen machen.

Es ist interessant, zu verfolgen, wie ein so durchaus subjektiver Lyriker gleich Browning zum Dramatiker wird. Um so interessanter, weil eben Browning kein Kulturdichter ist, sondern ein traditionsloser Mensch, dem seine Wege nur aus sich selbst heraus offen stehen. Das Werden seines Dramas ist darum ein kulturell wichtiges Beispiel für das Werden des Dramas überhaupt, für die Entstehung des Dialogs aus dem lyrischen Monolog.

Browning fühlt, im Leben jedes Menschen kommt ein Augenblick, wo er nicht mehr mit seiner Gefühlswelt an die Dinge herantritt, sondern wo diese über die Gefühlswelt Herr werden und sie nach ihrem Willen ummodeln. Der Abenteurer, der bisher sein Leben lebte, steht plötzlich an der Kreuzung, wo sein und der andern Leben sich schneidet. Dies ist die Kreuzung, wo für den Lyriker der Dialog den Monolog ersetzen muß. Die ihr Recht fordernde Welt tritt an ihn heran als eine andre Stimme, die mit ihm sich zum Zwiegesang einen will.

Browning war nicht der Mann, auszuweichen, wenn sich ihm die Notwendigkeit einer solchen neuen Form ergab. Er, der reiner Lyriker ist, hat eine Anzahl wahrer Meisterdramen geschaffen. Er zeigt sich groß darin, daß er genau die Kreuzung gibt, und das Vorher und Nachher blos in den wunderbaren lyrischen Exkursen des Zwiegesprächs anklingen läßt, wo es sich, wie etwa in „In a Balcony", zur berauschendsten Schönheit steigert. Hier sind Dramen. Browning ist ein Meister des Einakters, der eigentlich der dritte Akt ist. Wenn er versucht, wie etwa im „Paracelsus", die neue Form auszubauen und nach beiden Seiten zu ergänzen, zeigt sich in der absoluten Hilflosigkeit, dem gänzlichen Versagen ihren Anforderungen gegenüber seine eben durchaus lyrische Grundnatur. Dann wird er langweilig, gezwungen, manieriert, formlos selbst in seinem Sinne. Und stets findet er dann das nicht, was seiner kleinen Dramen Größe ausmacht: die Kreuzung. Diese kleinen Dramen aber sind köstliche Perlen der Weltliteratur, überlegen konzentriert und voll ahnungsreicher Tiefe.

Das „Ereignis" in einem Menschenleben, der Punkt, wo dieses sich mit der Außenwelt schneidet und unter ihren Einfluß gerät, tritt ohne feierliche Ankündigung und Prunk an: es kann ein Zufall sein, ein Nichts, ein Staubkörnchen, das den Gang der ganzen Maschine ändert. In „Pippa passes" vielleicht dem einzigen Werk Brownings von echtem Optimismus, ist dieses Ereignis die Seidenspinnerin Pippa zu Asola, welche folgenschweren Einfluß auf das Leben, die Entschließungen ihrer Mitmenschen gewinnt. Pippa ist eben für Browning nichts andres, als die Verkörperung jenes Augenblicks, da der Mensch sich selbst ehrlich sieht, wie er ist, und sein weiteres Leben bestimmt. Sie freut sich des einzigen für sie freien Tags im Jahr, des Neujahrstags, und wandelt singend an den Fenstern all derer vorüber, die sie für besonders glücklich hält, um so einen ideellen Anteil an ihrem Glück zu haben. So kommt sie an der Laube vorbei, wo Sebald mit Ottima sitzt, der Gattin des alten Luca, den beide in der Nacht vorher ermordet haben. Pippa geht vorüber und singt: „God's in heaven, All's right

in the world." Oder ist es nur das Gewissen Sebalds, das diese Worte hört? Er bereut und wird büßen. Pippa geht weiter. Am Atelier des Jules kommt sie vorbei, der eben Phene vom Altar in sein Heim führt. Das war ein heimtückischer Streich. Des Jules neidische Kameraden hatten eine Dirne, eben Phene, abgerichtet, Jules gegenüber eine vornehme, in ihn verliebte Griechin zu spielen. Nun, da der Streich geglückt ist und sich enthüllt, will Jules die ihm eben erst Angetraute von sich stoßen. Da geht Pippa vorüber. Pippa singt das Lied von der Liebe zwischen dem Pagen und der Königin Cornaro. Und Jules verändert sich. Er wird Phene, die ihn wirklich liebt, zu sich emporheben. Pippa geht weiter. Im Turm, an dem sie vorüberkommt, spricht der Verschwörer Luigi, der den Kaiser Franz ermorden will, seiner Mutter von dem Schwanken zwischen dem Ende, das ihm winkt, und der blühenden Erde, an der er noch so sehr hängt. Denn er ist ja noch so sehr jung! Da geht Pippa vorüber. Pippa singt ein Lied von den guten Königen der Vergangenheit. Der Kontrast zwischen dieser Vergangenheit und der Gegenwart ergreift Luigi: er drückt seiner Mutter zum Abschied die Hand und eilt entschlossen zur Ausführung seines Plans. Pippa geht weiter. Der Monsignore, dessen Bruder gestorben ist, fragt den Intendanten nach des Toten Verlassenschaft und vor allem nach dessen beiseite gebrachter Erbin. Der Intendant sagt, sie lebe als arme, aber stets singfreudige Seidenspinnerin, Pippa. Ein Engländer wolle sie als Maitresse mit nach Rom nehmen, wo sie dann zugrunde gehen würde. Da geht Pippa vorüber. Pippa singt ein Lied von ihrer Verlassenheit. Und Monsignore läßt den Intendanten verhaften.

In „A Souls Tragedy" ist Chiappino ein Mensch, dessen ganzes Glück dessen ganze Bedeutung darin besteht, sich für unglücklich, gemieden, mißachtet, ungeliebt anzusehen. In diesen Anschauungen ist er ein Dichter, dessen Ekstasen uns in ihrer dramatischen Kraft ergreifen. In dem großen Augenblick des Ereignisses, der Kreuzung, zerrinnen seine Träume: das Weib, das er umwarb, wird seine Frau, er selbst wird Bürgermeister und kann noch Gott weiß was werden. Es ist ein sehr starkes Stück Shaw in „A Souls Tragedy". Browning, der so durchaus Dichter ist, hält den großen Augenblick, die Kreuzung mit dem Leben, für kein Glück, sondern im Gegenteil für etwas, das das Reinste und Seelischste im Menschen tötet. Das tritt immer und wieder hervor, so wenn in „Auf einem Balkon" die Königin ihrem Minister Norbert, von dem sie sich geliebt glaubt, ihre Liebe gesteht und damit ebenso ihr eigenes Glück zerstört wie das Norberts und der Frau, die er in Wahrheit liebt.

Und doch — Browning weiß das — wer die Kreuzung mit dem Leben, das Ereignis verpaßt, hat ein verfehltes Leben zu beklagen. Herzog Ferdinand und eine junge Frau lieben sich und können nicht zueinander. Sie verträumen die Zeit, sie finden nicht den Mut zum Glück, werden alt und haben ihr Leben verspielt. Dies ist Brownings Dilemma. Aus dem harten Kampf mit ihm entspringt das Große und Schöne seiner Dramen.

Zwei Ibsen-Aufführungen

Die beiden Aufführungen sind nicht miteinander zu vergleichen. Daß die aufgeführten Dramen von Ibsen sind, ist kein genügendes tertium comparationis. Diese Dramen liegen fast um ein Vierteljahrhundert auseinander. Was dem Ibsen von 1877 frommt, wäre für den Ibsen von 1890 vom Übel, und umgekehrt. Es fehlt also ein bestimmter gültiger Ibsenstil, der zu treffen oder zu verfehlen und als gemeinsames Maß für den Wert der beiden Vorstellungen zu benutzen wäre. Sie haben diesen Wert, abseits von allen Stilfragen, aus sich und in sich selber, und wenn man gesagt hat, daß es nur in dem einen Falle ein Wert, im andern Falle aber ein Unwert ist, so sind die Vergleichsmöglichkeiten zwischen den „Stützen der Gesellschaft" des Lessing-Theaters und der „Hedda Gabler" der Kammerspiele erschöpft, und die Sonderbetrachtung kann beginnen.

Bei „Hedda Gabler" wird man um einen andern Vergleich nicht ganz herumkommen. Man wird unwillkürlich an Brahms „Hedda Gabler" denken, die vor sechs Monaten die höchsten Ansprüche unbefriedigt ließ und jetzt, neben Reinhardts Aufführung, plötzlich ragend und leuchtend dasteht. Es erscheint noch immer als ein Fehler, daß bei Brahm die Gefühlsseite des Dramas so arg vernachlässigt war. Aber es erscheint nicht mehr als entscheidender und unverzeihlicher Fehler, nachdem man, bei Reinhardt, gesehen hat, daß dieser eine Fehler vermieden werden und trotzdem die ganze „Hedda Gabler" ibsenunreif und kunstfremd wirken kann. Den drei Egoisten des Stücks stehen drei Menschenkinder gegenüber, deren Herzenswärme so groß ist wie ihre geistige Schlichtheit. Ihrer ist das Himmelreich. Nur für Hedda Gabler, nicht für ihren Dichter, sind Jörgen, Julle und Thea komisch Brahm hat mit Heddas Augen auf die drei geblickt oder sie uns wenigstens so gezeigt, wie Hedda sie sieht. Darin ist der Regisseur Bahr weniger unglücklich gewesen. Bei ihm ist Tante Julle keine komische Alte, ist Tesman nicht „der" Professor aus den Fliegenden Blättern und Thea Elvsted keine keck umhertrippelnde Null. Aber ganz glücklich ist auch Bahr mit seinem Kleeblatt nicht gewesen. Seine drei Leutchen haben schon ihr Stück Herz und ihr Stück Ernst. Fräulein Kurz als Tante Julle ist dabei von einer wahrhaft kammerspielmäßigen Intimität des Tons und der schauspielerischen Mittel. Herrn von Wintersteins Tesman ist fast so etwas wie ein neuer — und durchaus nicht unglaubhafter — Typus: der Bücherwurm, den Stubenluft und sitzende Lebensweise nicht austrocknen, sondern blutvoll, ungemein potent und gerade dadurch Hedda Gabler so zuwider machen. Fräulein Höflich schließlich tut als Thea zuverlässig und bescheiden ihre Schuldigkeit. Das alles reicht sicherlich aus. Aber der wahre

Kunstgenuß beginnt beim Überfluß. Diese drei trefflichen Darsteller haben doch nicht den seelischen Reichtum und nicht Niveau genug, um das Gegengewicht zu bilden, das sie bilden sollen: das Gegengewicht unendlicher Mütterlichkeit zu trostloser Sterilität, hingebender Opferfähigkeit zu unheilbarer Eigensucht, gesammelter Werktreue zu genialischer Sprunghaftigkeit. Wie in diesem Gegenspiel Armut des Geistes mit reinster Menschlichkeit zu einem klaren, vollen, warmen Ton zusammenklingen kann, das hat vor neun Jahren das Trifolium Poellnitz-Nissen-Lehmann bewiesen. Wem dieser Ton noch im Ohr lebt, der hat es nicht ganz leicht, sich mit dem Herzen der neuen Aufführung zufrieden zu geben. Er lernt es erst schätzen und am Ende überschätzen, wenn der Geist der Aufführung sich entfaltet hat.

Dieser Teil besteht nur aus Irrtümern. Mit der sogenannten Ausstattung fängt es an. Die gute Stube im Tesmanschen Hause soll nicht bloß sich selber, sondern offenbar zugleich auch Hedda Gablers Dämonie und Schicksal bedeuten. In schaurig schwarze Vorhänge und Sofabezüge sind gellend rote Pflanzen gestickt, während die übrige Einrichtung von angejahrter Alltäglichkeit ist. Man kann nicht symbolischer, aber man kann auch nicht aufdringlicher sein. Diese Einrichtung stammt von Rat Brack. Von dem Brack der Reinhardtschen Aufführung. Sauer würde Hedda nicht so einrichten. In den Kammerspielen, die der äußersten Verfeinerung unsrer Theaterkunst dienen sollen, gehört Brack, ohne schauspielerisch tadelnswert zu sein, einer Schicht an, die nicht die Haltung, nicht die Ironie und nicht das Plaudertalent der Ibsenschen Figur hat. Um Eilert Lövborg ist es besser und schlechter bestellt. Herr Kayßler ist ein ganz andrer Persönlichkeitswert als Herr Steinrück. Aber er ist ein geringerer Charakteristiker. Er ist ein Individualitätsschauspieler, kein Proteus, kein Versteller, kein Maskenmacher. Seine Wirkung in einer Rolle wird davon abhängen, wieviel die Rolle von seinem Wesen, und wie nachhaltig sie es in Schwingung setzt. In „Hedda Gabler" ist er wahrscheinlich dem Tesman am nächsten. Da er den Lövborg vorzog, mußte er auf sich bestehen bleiben und warten, wie weit ihm die Figur entgegenkäme. Das tat er nicht. Er ging ihr entgegen. Gott hat ihm ein Gesicht gegeben, und er machte ein andres daraus: klebte sich einen wilden Bart und grimassierte schmerzbewegt mit Mund und Augen. Gott hat ihm eine Stimme gegeben, und er machte eine andre daraus: schminkte sich sozusagen einen Baß und schlug damit düstergrollende Laute an. Was herauskam, war weder Kayßler als Lövborg noch Lövborg als Kayßler. Es war ein dickes und deutliches Theatergespiel, das nur noch äußerlicher berührte, nachdem man eine der auffallendsten Nuancen des Moissischen Oswald Alving, unwesentlich verändert, hatte wiederkehren sehen. Die Leitung der Kammerspiele scheint mit Gewalt eine Tradition der Ibsendarstellung

ausbilden zu wollen. Aber eine Tradition wird nicht gemacht, ja nicht einmal gefördert, sondern sie entsteht. Moissi umkreist, bevor er sich der Mutter eröffnet, langsam einen Tisch. Die Wirkung dieses Einfalls ist außerordentlich, weil er neu ist und ungezwungen aus der Situation entspringt. Diese Wirkung wird unfreiwillig komisch, wenn man Kayßler nicht etwa vor einem schweren Geständnis, nein, vor irgend einer Antwort in tiefer Erschütterung um denselben Tisch herumwanken läßt. Es ist die Wirkung, die von der Hedda Gabler der Eysoldt fast beständig ausgeht. Von ihr zu sprechen, ist Verlegenheit: so unerklärlich schlecht scheint diese Leistung. Man kann mancherlei anführen. Hedda ist ein entarteter Aristokratensproß, der zu blutleer ist, um ein eigenes Leben aus Kraft und Schönheit aufzubauen, der zu aristokratisch ist, um es unter Plebejern zu ertragen, und der in diesem tragischen Zwiespalt zugrunde gehen muß. Man kann da also sagen, daß die Eysoldt Heddas Aristokratie zu wenig fühlbar macht, um dem Konflikt nicht seine Unerbittlichkeit zu nehmen. Daß man ihr nie die Dame glaubt. Daß sie noch eher unter als über ihrer Umgebung steht. Man kann von ihren Ausdrucksmitteln sprechen und kann da sagen, daß Aug und Ohr gleich stark gepeinigt werden. Sie reckt sich auf den Zehenspitzen hoch, geistig und körperlich. Sie dreht und windet und schlängelt und verrenkt sich als Hauptvertreter einer, ach du lieber Himmel, „zeichnerischen" Schauspielkunst. Sie verbraucht für sich allein die Mimik eines ganzen Trilogie-Ensembles. Sie singt mehr, als sie spricht. Sie reicht jedwedes Mätzchen auf dem Präsentierbrett dar. Das ist alles fürchterlich und erklärt dennoch nicht ganz, warum von dieser Hedda ein solcher Strom von Antipathie, um es gelinde auszudrücken, auch auf den Zuschauer niedergeht, der das Wesen der Eysoldt immer nur als reizvoll empfunden hat.

Reinhardt sollte aus diesem Fiasko lernen, sein Repertoire nicht von den Schauspielern bestimmen zu lassen. Denn er hat „Hedda Gabler" selbstverständlich nicht deshalb gespielt, weil sie der Brahm spielt, sondern weil die Eysoldt seit Jahren keinen sehnlicheren Wunsch als diese Rolle hat. Brahm hätte in solchem Falle niemals nachgegeben. Er ist darin von norddeutscherem Schlag. Den Vortritt hat das Dichtertum. Die „Stützen der Gesellschaft" werden nicht etwa gespielt, weil Bassermann sich eine neue große Rolle wünscht, sondern weil sie für den Ibsenzyklus des Lessing-Theaters fällig sind. Wäre Bassermann nicht da, gäbs einen andern Bernick. Aber schwerlich gäbs ohne ihn einen Erfolg von solcher Wucht. Das Stück war freilich immer seiner Wirkung sicher. Es ist ihrer heute ganz besonders sicher. Die Leute empfinden es nachgerade als unleidlichen Zwang, Ibsens Altersdramen und die geistig feinen, aber dünnen Erzeugnisse seiner Epi-

gonen bewundern zu sollen. Sie wollen wieder regelrecht, durch Handlung, nicht durch Seelenanalyse, gespannt, gepackt und aufgeregt werden. Ein tröstlicher Ausgang macht das Glück vollkommen. Nur ist es heut nicht mehr ganz gleichgültig, ob dieser Ausgang durch einen Charakterbruch oder auf menschenmögliche Weise herbeigeführt wird. Soviel Psychologie hat man inzwischen doch gelernt, um sich nicht fürder still und brav mit jeder Wendung durch Gottes Fügung abzufinden. Das nun ist Bassermanns entscheidender Anteil am neuen Triumphalerfolg des alten „Stützen": er hat die Theaterfigur des Konsuls Bernick als Lebewesen gesehen und hat sie so kräftig und deutlich wieder auf die Bühne gestellt, daß auch der Gröbste sie erfassen kann.

Zu solcher Einheit bringens von den übrigen Darstellern nur wenige. Ein paar sind ganz unmöglich. An Frauen hat Brahm noch immer bittere Not. Dina Dorf dürfte nicht so erschreckend leer, Tante Martha in ihrer unendlichen Liebe und Güte nicht so betrübend blaß wegkommen. Betty Bernick hat schon mehr Gesicht, das Kaffeekränzchen ist drastisch genug, und die Männer lassen alles, was sie der Dichtung vorenthalten, dem Theaterstück zugute kommen. Dieser Hilmar Tönnesen ist kein leisumschatteter Vorläufer des größern Hjalmar, sondern dankbare Charge; Rörlund kein kleiner norwegischer Predigtamtskandidat, sondern seine bewußte Karikatur. Über beide wird herzlich gelacht, und so sind sie entschuldigt. Der Ibsen der „Stützen" war wahrhaftig auch nicht wählerisch. Es ist, wenn man nicht beides zugleich kann, gescheiter und ibsenscher, diesem Kompromißstück alle erlaubten Effekte abzugewinnen, als jedes Tierlein so intim auszutuschen, wie es uns durch eine Nachfolgerschaft in der Ibsenschen Menagerie geworden ist. Johann Tönnesen und Prokurist Krap haben die Bühnenphysiognomie, die sie haben können und sollen, und Schiffsbaumeister Aune hat noch etwas mehr, weil er Oscar Sauers großer Menschlichkeit zugefallen ist. Es ist wirklich eine runde, schlagende Vorstellung, an deren Lücken und Mängel überhaupt zu denken Undankbarkeit wird, sobald die Rede auf die Lehmann kommt. Diese Lona Hessel strahlt von innerer Sonne, von Schönheit der Seele und einer unverwelklichen Jugend des Herzens. In dieser Frau ist das Liebesleben nicht getötet, sondern nur in Mütterlichkeit verwandelt worden. Mütterlichkeit liegt in ihren schnellen, schützenden Bewegungen, in ihren Augen, um ihren Mund, wenn ihrem großen Jungen Unrecht wird. Ihr Humor, ihre Schlagfertigkeit, ihre schneidende Ironie geben ihrer Gefühlsweichheit ein Rückgrat. Ihre bloße ermutigende und beglückende Anwesenheit verleiht der optimistischen Friedlichkeit des Schlusses eine Gewähr, die ihr sonst gefehlt hat.

Daß diese Else Hessel oder Lona Lehmann ihren Karsten Bernick einmal geliebt hat und eigentlich noch liebt, erleichtert es Bassermann, den

Konsul zu „retten". Sonst ist Bernick ein recht gewöhnlicher Schuft, dem erst die zwingenden Ereignisse die Larve vom Gesicht reißen. Da ist es denn freilich nicht möglich, an eine Besserung des Bösewichts zu glauben. Bassermann deutet von vornherein durch einen Blick, ein Stocken der Rede, ein Ermatten des Körpers an, daß ihm Gewissensbisse nicht fremd sind. Aber kann er denn zurück? Und für wen lohnt es denn, die Wahrheit zu gestehen? Sein Leben ist inhaltslos. Er hat schwerlich die ganze Schuld. Auch an ihm mag lieblos gehandelt worden sein. Er ist nicht ohne Zartheit. Wer es nicht schon früher bemerkt hat, der hört es an dem Ton, in dem dieser Bernick vor dem Bekenntnis seine Frau bittet, jetzt ihre Fassung zu bewahren. In der Tat, es gelingt Bassermann, aus dem gleichgültigen Bernick einen unselig verstrickten Mann zu machen. Es braucht nur eine treue, tapfere und starke Hand die Fesseln zu durchhauen: dann ist ein Erlebnis wie die Angst um Olaf ziemlich überflüssig, dann ist Karsten Bernick unter allen Umständen für den Rest seines Lebens befreit. Wie Bassermann diese psychologische Entwicklung anlegt, steigert und ausklingen läßt, das wäre noch bewundernswerter, wenn er auf das volle Verständnis der dickfelligsten Zuschauer verzichtete. Auch ohne daß sich eine Lippe förmlich viehisch vorschiebt, daß sich ein ganzer Menschenmund zur Raubtierschnauze formt, daß Augen verglasen und sämtliche Symptome des Verfolgungswahnsinns sichtbar werden, auch ohne diese Künste muß es einem Künstler wie Bassermann möglich sein, sein Innerstes nach außen zu kehren.

... So gut hat Brahm das Spieljahr beschlossen, und so ungünstig ist eine einzelne Vorstellung des Reinhardtschen Theaters abgelaufen. Man sollte meinen, daß dieser Tatbestand mit der ruhigen Sachlichkeit festgestellt werden könnte, die allen Dingen der Kunst am geziemendsten ist. Die berliner Zeitungen sind selten für Aufrichtigkeit und Unparteilichkeit. Sie sind übereingekommen, Brahm eine Mitleids- und Reinhardt eine Gehässigkeitskritik zuteil werden zu lassen, und sie bleiben sich treu. Von Reinhardt verlangt man unwirsch, daß er von Tat zu Tat jage und sich mit jeder neuen überbiete. Brahm feiert man überschwänglich, wenn er am Ende eines namenlos kläglichen Spieljahrs von den bekannten Ibsenstücken das schwächste in einer Darstellung gibt, die ehedem seiner Bühne unerläßlich war. Bei Brahm genügt ein Erfolg, um alle Niederlagen, bei Reinhardt ein Durchfall, um alle Siege, „Gespenster", „Frühlings Erwachen", „Friedensfest" und was nicht sonst noch, vergessen zu machen. Brahm ist seit achtzehn Jahren, Reinhardt seit fünf Jahren Theaterdirektor. Aber der eine wird bei uns behandelt wie ein schonungsbedürftiger Anfänger, der andre wie ein Schwerverbrecher, dem mildernde Umstände unter keiner Bedingung zugebilligt werden können.

Thel/ von William Blake

Weiß der Adler, was in der Höhle ist?
Oder willst du zum Maulwurf gehn und fragen?
Kannst du Weisheit tun in einen silbernen Stab,
oder Liebe in eine goldene Schale?

Die Töchter der Serafim führten ihre sonnigen Herden umher,
alle, außer der Jüngsten: sie suchte in Blässe die verschwiegene Luft,
um wie die Morgenschönheit zu verwelken von ihrem sterblichen Tage:
unten am Strome Adonas wird ihre sanfte Stimme gehört:
und also sinkt ihre zarte Wehklage wie Morgentau.

O, Leben dieses unseres Quells! Warum welkt der Lotus des Wassers?
Warum welken diese Kinder des Quells? die nur geboren sind, um zu lächeln
und zu sinken.
Ach! Thel ist wie ein Wasserbogen! und wie eine ziehende Wolke!
Wie eine Zurückstrahlung in einem Glase: wie Schatten im Wasser,
wie Träume von Kindern, wie ein Lächeln auf einem Kindergesichte,
wie Sprechen der Tauben, wie der vorübergehende Tag, wie Musik in der Luft.
Ach! zart kann ich mich hinablassen, und zart mein Haupt hinruhen und
zart die Stimme hören
von ihm, der im Garten geht in der Abendstunde.

Die Lilie des Tals, die in dem niedrigen Gras atmet,
antwortete dem lieblichen Mädchen und sagte: ich bin ein Wasserkraut,
und ich bin sehr klein und liebe in niedrigen Tälern zu wohnen:
so schwach, kaum setzt sich der geschmückte Schmetterling auf mein Haupt,
doch ich werde vom Himmel besucht, und er, der auf alle lächelt,
geht im Tal und breitet über mich jeden Morgen seine Hand aus,
indem er spricht: Freue dich, du niedriges Gras, du neugeborene Lilienblume,
du zartes Mädchen schweigender Täler und bescheidener Bäche:
denn du sollst in Licht gekleidet und mit Morgen-Manna ernährt werden,
bis Sommerhitze dich zerschmilzt neben den Brunnen und den Quellen,
um zu blühen in ewigen Tälern: warum also sollte Thel klagen,
warum sollte die Herrin der Täler von Har einen Seufzer aussprechen?
Sie hörte auf und lächelte unter Tränen, setzte sich dann hinab in ihren
Silberschrein.

Thel antwortete: O, du kleine Jungfrau des friedlichen Tals,
jenen gibst du, die nicht fordern können, den Stimmlosen, Überschwachen,
dein Atem ernährt das unschuldige Lamm, es riecht deine milchigen Gewande,
es weidet deine Blumen, und du sitzest und lächelst in sein Angesicht
und wischest von seinem sanften und schwachen Mund alle Befleckungen.
Dein Wein reinigt den goldenen Honig. Dein Duft,
den du auf jeden kleinen Grashalm, der entspringt, verbreitest,
belebt neu die gemolkene Kuh und besänftigt das feueratmende Roß.

Doch Thel ist gleich einer blassen Wolke, die sich an der aufgehenden Sonne
entzündet,
ich schwinde von meinem Perlenthron, und wer soll meinen Platz finden.

Königin der Täler, antwortete die Lilie, frage die zärtliche Wolke,
und sie soll dir erzählen, warum sie im Morgenhimmel schimmert,
und warum sie ihre Glanz-Schönheit durch die feuchte Luft verbreitet;
steige herab, o, kleine Wolke, und schwebe vor den Augen Thels:

Die Wolke stieg herab, und die Lilie beugte ihr bescheidenes Haupt
und ging, um auf ihre zahlreichen Pfleglinge zwischen dem grünen Gras
zu achten.

O, kleine Wolke, sagte die Jungfrau, erzähle du mir,
warum du nicht klagst, wenn du in einer Stunde vergehst.
Dann werden wir dich suchen, aber nicht finden: ach, Thel ist dir gleich.
Ich gehe hinweg, jedoch ich klage, und nicht Einer hört meine Stimme.

Dann zeigte die Wolke das goldene Haupt, und seine glänzende Gestalt
tauchte hervor,
schwebend und schimmernd auf der Luft vor dem Angesichte Thels.

O, Jungfrau, weißt du es nicht — unsere Pferde trinken von den goldenen
Quellen,
wo Luvah seine Rosse erneuert: siehst du meine Jugend an
und fürchtest du dich, weil ich schwinde und nicht mehr gesehen werde?
Nichts bleibt übrig: o, Mädchen, ich sage dir, wenn ich hinweggehe,
so ist das zu zehnfachem Leben, zur Liebe, zum Frieden und zu heiligen
Entzückungen:
Unsichtbar herabsteigend, wiegen meine lichten Flügel auf balsamischen Blumen:
und ich schmeichle den schönäugigen Tau, daß sie mich in ihr leuchtendes
Zelt nehme.
Die weinende Jungfrau, sie kniet zitternd vor der aufgegangenen Sonne.
Bis wir aufstehen, in ein goldenes Band gefesselt und niemals scheiden:
aber vereinigt gehen und Nahrung zu allen unseren zärtlichen Blumen bringen.

Tust du, o, kleine Wolke? Ich fürchte, daß ich dir nicht gleiche:
Denn ich gehe durch die Täler von Har und rieche die süßesten Blumen,
doch ich ernähre nicht die kleinen Blumen: ich höre die zwitschernden Vögel,
doch ich ernähre nicht die zwitschernden Vögel, sie fliegen und suchen ihr Essen.
Doch ich ergötze mich nicht mehr an ihnen, weil ich verwelke,
und alle sollen sagen, dieses leuchtende Weib lebte ohne einen Nutzen,
oder lebte sie, um allein im Tode die Nahrung von Würmern zu sein?

Die Wolke lehnte sich auf den luftigen Thron und antwortete also:

Dann, wenn du die Nahrung von Würmern bist, o Jungfrau der Himmel,
wie groß dein Nutzen, wie groß dein Segen; jedes, was lebt,

lebt nicht allein für sich selbst; fürchte dich nicht, und ich werde den schwachen Wurm
aus seinem niedrigen Bett rufen, und du sollst ihn sprechen hören.
Komm hervor, o Wurm des schweigenden Tals, zu deiner gedankenvollen Königin.

Der hilflose Wurm erhob sich und setzte sich auf das Lilienblatt,
und die glänzende Wolke segelte fort, um die Gattin im Tal zu finden.

Dann erblickte Thel erstaunt den Wurm auf seinem tauigen Bett.

Bist du ein Wurm? Bild der Schwäche, bist du nur ein Wurm?
Ich sehe dich gleich einem Kinde, gewickelt in das Lilienblatt.
Ach, weine nicht, kleine Stimme, du kannst nicht sprechen, aber du kannst weinen.
Ist das ein Wurm? Ich sehe dich hilflos und nackt liegen: weinend,
und Keiner, der dir antwortet, Keiner, der dich pflegt mit Mutterlächeln.

Der Erdklumpen hörte die Stimme des Wurms und richtete das bemitleidende Haupt auf.

Sie beugte sich über das weinende Kind und verhauchte das Leben
in milchiger Zärtlichkeit, dann richtete sie auf Thel ihre demütigen Augen.

O Schönheit der Täler von Har, wir leben nicht für uns selbst,
du siehst mich, das gewöhnlichste Ding, und so bin ichs wirklich,
mein Busen ist von sich selbst kalt und finster von sich selbst,
aber er, der die Niedrigen liebt, gießt sein Öl auf mein Haupt
und küßt mich und bindet seine ehelichen Bande um meine Brust
und spricht: Du Mutter meiner Kinder, ich habe dich geliebt,
und ich habe dir eine Krone gegeben, die keiner fortnehmen kann.
Aber wie das ist, süßes Mädchen, weiß ich nicht, und ich kann nicht wissen,
ich denke darüber nach, und ich kann nicht nachdenken, dennoch lebe ich und liebe.

Die Tochter der Schönheit trocknete ihre bemitleidenden Tränen mit ihrem weißen Schleier
und sagte: Ach! ich wußte es nicht, und darum weinte ich:
Daß Gott einen Wurm lieben würde, ich wußte es, und der böse Fuß werde gestraft,
der seine hilflose Gestalt mutwillig zerstört, aber daß er ihn pflegte
mit Milch und Öl, wußte ich niemals, und daher weinte ich,
und ich wehklagte in die milde Luft, weil ich verwelke
und mich hinablege in dein kaltes Bett und mein leuchtendes Los verlasse.

Königin der Täler, antwortete die Mutter Erde: ich hörte deine Seufzer,
und alle deine Klagen flogen über mein Dach, aber ich habe sie hinabgerufen.

Willst du, o Königin, eintreten in mein Haus? Es ist dir gegeben, einzutreten
und zurückzukehren: fürchte nichts. Tritt ein mit deinen jungfräulichen Füßen.

Der ewigen Tore furchtbarer Pförtner erhob den nördlichen Riegel:
Thel trat ein und sah die Geheimnisse des unbekannten Landes:
sie sah die Lager der Toten und wohin die faserigen Wurzeln
jedes Herzens auf Erden tief ihre rastlosen Windungen befestigten.

Ein Land der Sorgen und der Tränen, wo niemals Lächeln gesehen wurde.
Sie wanderte im Lande der Wolken, durch finstere Täler und lauschte
den Schmerzen und Wehklagen: oft neben einem tauigen Grabe wartend,
stand sie schweigend und lauschte den Stimmen des Grundes,
bis sie an ihren eigenen Grabort kam, und da setzte sie sich hin
und hörte diese Stimme der Sorge, geatmet aus der hohlen Grube.

Warum kann nicht das Ohr gegen seine eigene Zerstörung geschlossen werden
oder das glänzende Auge gegen das Gift eines Lächelns?
Warum sind die Auglider mit Pfeilen, bereits angezogen, gerüstet,
wo ein Tausend Kämpfer im Hinterhalt liegen?
Oder ein Auge der Gaben und Gnaden, regnend Früchte und geprägtes Gold?
Warum eine Zunge, durchdrungen von Honig aus jedem Wind?
Warum ein Ohr, ein wilder Wirbelpol, um Schöpfungen einzuziehen?
Warum eine Nüster, weit Entsetzen, Zittern und Bangen einschlürfend?
Warum ein zärtlicher Zügel auf dem jugendlich brennenden Knaben?
Warum ein kleiner Vorhang von Fleisch am Bette unseres Verlangens.

Die Jungfrau fuhr auf von ihrem Sitz und floh mit einem Schrei
ungehindert zurück, bis sie in die Täler von Har kam.

Eine Probe aus: „William Blake, Ausgewählte Dichtungen", deren erster Band in einer Übertragung von Adolf Knoblauch dieser Tage bei Oesterheld & Co. erscheint. Werk und Leben des Dichters dürften gleich wenig bekannt sein. Von dem Werk erhält man durch die Knoblauchsche Ausgabe einen Begriff. Über das Leben seien aus der Einleitung ein paar Daten wiedergegeben. William Blake wird 1757 in London geboren. Er wächst ohne Unterricht auf. Mit dreizehn Jahren wird er Lehrling bei einem Kupferstecher. Etwa fünfundzwanzigjährig, begründet er mit seinem Bruder einen Kupferstich-Verlag. Nach fünfjährigem Zusammenleben stirbt der Bruder, und William wird einsam, mittellos. Er dichtet und zeichnet ununterbrochen. Er druckt seine Bücher selbst, gibt ihnen ihre Illustrationen und vervielfältigt diese durch Kupferätzung. Er veranstaltet eine kleine Ausstellung seiner Bilder, und man greift ihn mit heftigen Kritiken an. Er bleibt arm und ohne Freunde. Sein Lebenswerk beschließt er, indem er eine Serie von Zeichnungen zum Buch Hiob entwirft und dann das Inferno der göttlichen Komödie zu illustrieren beginnt. 1827 stirbt William Blake, im gleichen Jahre wie Beethoven.

Dialog vom Sherlock Holmes/ von Egon Friedell

Als Herr Fischer, der Direktor des wiener „Intimen Theaters", mir den Vorschlag machte, mich gegen eine kleine, aber unsichere Gage an der Leitung seiner Bühne zu beteiligen, sagte er ungefähr folgendes: „Sie sind dazu berufen, eine große Lücke auszufüllen. Wir haben ganz nette Schauspieler und Schauspielerinnen, einen sehr gewalttätigen Regisseur und einen ungemein langmütigen Dekorationslieferanten. Nur eines fehlt uns noch: ein Literat. Jedes moderne Theater hat jetzt einen oder mehrere Menschen von dieser Sorte. Denn bloß mit Schauspielkräften kann man heutzutage keine Bühne mehr führen. Die Schauspieler verstehen immer nur etwas von ihren Rollen, aber von dem ganzen Stück verstehen sie nichts. Sie wissen nicht, in welchem Jahr es geschrieben wurde, welche Erlebnisse der Dichter vorher gehabt hat, und nach welchen ästhetischen Gesetzen es gearbeitet ist. Und überhaupt: sie sind so äußerlich, so effekthascherisch. Und nun, lieber Doktor, entwickeln Sie mir bitte Ihr Programm."

„Mein Programm ist sehr einfach", erwiderte ich. „Es lautet: Für das ‚Intime Theater' ist das Beste gerade gut genug. Dabei dürfen wir aber nicht engherzig sein. Wir werden nicht nur in die graue Vergangenheit zurückgreifen und verschüttete Schätze der Weltliteratur wieder ans Tageslicht heben, sondern wir werden auch den verkannten zeitgenössischen Talenten, den Aschenbrödeln der modernen Dramatik zum Wort verhelfen. Das ist unsre literarische Ehrenpflicht. Ich habe mir eine Liste solcher Perlen der ältern und neuern Literatur bereits angelegt, und diese Liste lassen wir durch die Blätter gehen. Das Publikum wird sich freuen, wenn es das liest, und wird sich sagen: ‚Na, wenigstens ein Theater in Wien, das etwas für die Kunst tut.' Ansehen würde es sich diese Stücke natürlich nicht. Aber wir werden sie ja auch gar nicht spielen. Sondern eine Detektivkomödie."

„Eine Detektivkomödie?" fragte der Direktor. „Nun ja, aber doch auch Strindberg —"

„Strindberg ist einer der hervorragendsten Psychologen unsrer Zeit. Der gehört nicht auf die Bühne."

„Aber Maeterlinck —"

„Maeterlinck ist einer der subtilsten modernen Impressionisten. Außerdem hat er eine ganz neuartige und originelle Note. Wir dürfen ihn nicht spielen."

„Aber doch wenigstens Ibsen —"

„Ibsen kommt im Rang gleich nach Shakespeare. Aber er hat eine entsetzliche Schwäche: er ist ein tiefer Philosoph. Seine Dramen sind voll von profunden Gedanken. Wir können ihn nicht aufführen. Aber ich habe Ihnen hier ein Buch mitgebracht. Es heißt der ‚Hund von Baskerville'.

Sehen Sie es sich einmal an. Sie werden verschiedenerlei daran bemerken. Erstens: es ist voll von groben Unwahrscheinlichkeiten, oder, deutlicher gesagt, es ist von A bis Z erlogen. Das ist wichtig. Denn die Wirklichkeit, das natürliche Leben, das psychologisch Mögliche hat das Publikum ja zu Hause. Dafür braucht es nicht sein gutes Geld auszugeben und mehrere Stunden auf einem unbequemen Sitz zu verbringen. Sondern es bringt diese Opfer, weil es etwas sehen will, was es noch nie gesehen hat, womöglich etwas, was es gar nicht gibt. Zweitens: es treten in diesem Stück fast lauter hochelegant gekleidete Menschen auf, und einer von ihnen hat sogar acht Millionen. Das ist auch wichtig. Denn die abgetretenen Stiefel und den leeren Geldschrank hat das Publikum wiederum zu Hause, und wenn es ins Theater geht, so will es, daß Geld auf der Bühne keine Rolle spielt. Ferner: alle Menschen schweben in beständiger Lebensgefahr, und das ist sehr angenehm anzusehen, wenn man sich dazu sagen kann: ‚Ich sitze hier ganz geschützt, und zu Hause ist vom Mittag Lungenbraten für mich gewärmt.‘ Und endlich — und das scheint mir das Allerwichtigste — es kommt in diesem Stück kein einziges Geschöpf vor, das ein lebendes menschliches Wesen genannt werden kann. Sondern es sind lauter Figuren aus Pappendeckel, mit dem Papiermesser sauber ausgeschnitten, nur auf der Vorderseite bemalt und an einem Holzklötzchen befestigt, damit sie nicht umfallen können. Das ist sehr gut. Denn Menschen gehören nicht auf die Bühne. Sie wirken dort direkt geschmacklos. Denn sie widersprechen dem Bühnenstil, und jede Stilwidrigkeit ist eine Geschmacklosigkeit."

Der Direktor, ein Mann von hohem Gedankenflug, schüttelte den Kopf und sagte: „Ist das denn wirklich Ihr Ernst, was Sie da sagen?"

„Ganz gewiß. Und ich glaube, aus guten Gründen. Jede Institution hat doch schließlich, wie jeder Mensch und jedes Volk, einen bestimmten Entwicklungsweg und eine begrenzte Lebensdauer. Im Altertum war das Theater ein künstlerischer und religiöser Andachtsort. Im Mittelalter überwog das Religiöse über das Künstlerische, aber ein Andachtsort war die Mysterienbühne immer noch. In der Neuzeit hat sich das vollständig geändert. Das Theater ist für uns nichts Heiliges mehr, auch im profan-künstlerischen Sinne nicht mehr. Wir erfanden die Theaterform, die unsrer Zeit gemäß ist. Wir erfanden eine eigene Theaterpsychologie, die aber gar keine Psychologie war, sondern eine Zusammenfassung der oberflächlichen und unzutreffenden Beobachtungen, die der Normalmensch für gewöhnlich an den Menschen und Ereignissen macht. Wir erfanden eine eigene Theaterethik, die aber gar keine wissenschaftliche oder philosophische Ethik war, sondern ein Auszug aus dem Katechismus und der bürgerlichen Moral. Wir erfanden die Theatergedanken, die noch gerade soviel von der Form des Gedankens hatten, daß man sie für Gedanken halten konnte, und doch flach und konventionell genug waren, daß jeder Zuhörer sie mit Stolz sich zu eigen machen konnte. Ja, wir erfanden sogar eine eigene Theaterlogik, gewiß eine der erstaunlichsten Leistungen.

Das Merkwürdigste aber ist, daß im Theater alle Zuschauer ganz gleich funktionieren. Ich glaube an kein ‚Theater der Auserwählten‘. Im Theater wird jeder Mensch zum ‚Publikum‘, auch der tiefste und feinste. In dem Augenblick, wo er den Parkettsitz niedergeklappt hat, ist er ein andres Wesen. Wenn Sie daher statt Theater subtile Stimmungen, bedeutende Gedanken, tiefe Psychologie, mit einem Wort: Kunst bieten, so ist das direkter Betrug. Es ist eine unanständige Geschäftsgebahrung, die sich damit bestraft, daß die Kunden ausbleiben. Der Theaterschriftsteller unterscheidet sich von den übrigen Schriftstellern dadurch, daß er ein nützliches Mitglied der Gesellschaft ist. Er schafft etwas Praktisches, während die andern im besten Fall kostbare Spielereien herstellen. Ein richtiges Theaterstück ist ein handlicher Gebrauchsgegenstand, eine Sache, die den Menschen dazu dient, sich drei Stunden lang auf eine ganz bestimmte Weise zu erholen. Lyrik oder Philosophie sind für die wenigsten Menschen unentrinnbare Lebensbedürfnisse, aber das Theater ist für den modernen Großstädter eine Notwendigkeit, genau so wie schwarzer Kaffee und Zigarren. Die Kunst ist ein Luxusartikel. Das Theater ist eine Utilität. Ein Theater ist ein Automat, in den man oben Geld hineinwirft, damit unten falsche Rührung (Theaterrührung), falsche Lustigkeit (Theaterlustigkeit) und falscher Schauder (Theaterschauder) herauskommen. Ein honetter Theaterunternehmer wird daher seinem Publikum nicht Kunst bieten.

Aber auch der Künstler muß wünschen, daß die Kunst dem Theater fernbleibe. Denn wenn man einen modernen Künstler zwingt, in theatralischer Form zu dichten, so zwingt man ihn, seine eigene Höhe zu verlassen, seine Gedanken abzuplatten, seine psychologischen Beobachtungen zu unterdrücken und seine originellen Einfälle in eine altertümliche konventionelle Form zu pressen. Er hat es sich zur Aufgabe gemacht, das Leben in seinen zartesten, fast unsichtbaren Regungen zu verfolgen, und nun verlangt man von ihm ein hastiges, rohes Hin und Her und die Schilderung von leidenschaftlichen, aufregenden, gewaltsamen Vorgängen, die es im Leben des modernen Menschen gar nicht mehr gibt. Je künstlerischer einer denkt, je besser er es mit der zukünftigen Kunst und Kultur meint, desto mehr muß er also wünschen, daß Kunst und Theater zwei scharf getrennte Wirkungsgebiete werden. Spielen Sie daher den ‚Hund von Baskerville‘.“

„Aber wenn das Stück durchfällt?“

„Ja, darüber habe ich auch schon meine Bedenken gehabt. Es ist nämlich vielleicht immer noch zu künstlerisch und zu modern. Der Verfasser hat leider hie und da ganz merkwürdige Anfälle von Schamgefühl. Ich habe es also ein wenig überarbeitet. Aber es ist möglich, daß auch das nichts genützt. Ich habe daher für alle Fälle telegraphisch den ‚Schinderhannes‘ bestellt.“



In der Provinz / von Robert Walser

Ja, in der Provinz, da kann es der Schauspieler etwa noch schön haben. Dort, in den kleinen Landstädtchen, die noch von alten Ringmauern trotzig umschlossen sind, gibt es keine Premieren und keine fünfhundertste Aufführung ein und desselben Salates. Die Stücke wechseln mit den Tagen oder Wochen wie die blendenden Toiletten einer geborenen Fürstin, die zornig würde, wenn einer ihr zumuten wollte, jahrelang immer dasselbe Kleid zu tragen. Auch keine solche schnauzige Kritik gibt es in der Provinz, wie dergleichen der Schauspieler in den Weltstädten zu ertragen hat, wo es nichts mehr Ungewöhnliches ist, mitanzusehen, wie der Künstler von oben bis unten von grimmigen Witzen wie von wütenden Hunden zerrissen wird. Nein, in der guten, ehrlichen Provinz wohnt erstens der Mann mit der Maske vor dem Gesicht im Hôtel de Paris, allwo es toll und urgemütlich zugeht, und zweitens lädt man ihn etwa noch zu Abendgeselligkeiten ein, in feine, alte Häuser, wo es ein ebenso wohlschmeckendes Essen wie eine delikate Unterhaltung mit den ersten Personen der Kleinstadt gibt. Zum Beispiel meine Tante in Madretsch, die gab es nie und nimmermehr zu, daß von den Komödianten in unziemlichem, wegwerfendem Ton geredet wurde, im Gegenteil, nichts war ihr angenehmer und erschien ihr passender, als zum Abendessen, dessen Zubereitung sie selber beaufsichtigte, jede Woche einmal mindestens, so lange sie in der Stadt spielten, diese umherziehenden Leute recht lustig und fidel bei sich zu sehen. Meine Tante, die jetzt gestorben ist, war eine geradezu schöne Frau, auch noch zu einer Zeit, wo andre Frauen beginnen, ältlich und runzelig zu werden. Mit ihren fünfzig Jahren schien sie noch eine der allerjüngsten zu sein, und während in ihrer Umgebung die Frauen plumpe, mißförmige Figuren zur Schau trugen, zeichnete sie sich durch eine feste, üppig-schlanke Körperform zu ihrem eigenen, sehr großen Vorteil aus, daß sie jedermann, der sie ansah, für schön erklären mußte. Nie vergesse ich ihr helles, zartes Gelächter und nie den Mund, aus dessen reizender Öffnung das Lachen heraustönte. Sie wohnte in einem seltsamen, alten Haus; wenn man die schwere Tür auftat und eintrat, in den stets dunkeln Korridor, lispelte einem das Plätschern eines unaufhörlich fallenden Brunnens entgegen, der kunstreich in die Mauer eingefügt worden war. Die Treppen und deren Geländer strotzten und dufteten förmlich von Sauberkeit, und erst die Zimmer. Ich habe nie nachher wieder solche Zimmer gesehen, solche heitere, polierte, zimmerliche Zimmer. Ich glaube, wenn ich mich nicht irre, man sagt Gemach, wenn man von einem Zimmer redet, das traulich und zugleich äußerst vornehm und etwas altertümlich ausgestattet ist. In einem solchen Hause, bitte ich zu beachten, dürfen also in der Provinz Bühnenkünstler aus- und eingehen, dürfen solche Treppen mit ihren wahrscheinlich manchmal ungeputzten Stiefeln berühren, solche Klinken, messingne und rasend peinlich glänzende, mit ihren Händen anfassen, um in solche Gemächer hineinzutreten, und dann einer solchen Frau, wie meiner

Tante, ungezwungen Gutenabend zu sagen. Was tut der Schauspieler in der Großstadt? Er schuftet, läuft wie wahnsinnig in die Proben und reibt sich auf, um es ja der säuerlichen Kritik recht zu machen. So etwas gibt es in der Umgegend von Madretsch nicht, meine Damen und Herren. Von Kranksein und Aufreiben wird da kaum die Rede sein dürfen, vielmehr bummelt so ein Kerl, den Zylinder, den er weiß der Himmel woher hat, auf dem Kopf, die Hände in womöglich hellgelben Handschuhen, den Stock in der Rechten, in einem tragischen Mantel, dessen Schöße im Winde flattern, so gegen elf Uhr vormittags oder halb zwölf, um nicht gelogen zu haben, seelenheiter und von allen Passanten auf der Straße für einen illegitimen Fürstensohn gehalten, angeblinzelt von Mädchenaugen, die schöne Promenade entlang, um vielleicht zum See hinauszugehen und dort eine halbe Stunde lang, bis es Zeit zum Essen ist, in die Ferne zu schauen. Das, meine Herren, verschafft Appetit, ist gesund und wohl etwa noch zu ertragen. Wo gibt es in der Großstadt einen See, einen Felssturz, dessen Gipfel von einem im griechischen Stil erbauten, niedlichen Pavillon gekrönt wird, wo man in der hellen Vormittagssonne mit einer Frau, die man eben hat kennen lernen und die, sagen wir mal, dreißig Jahre alt ist, ein seelenvolles Gespräch führen kann? Wo gibt es ein Schulhaus in Weltstädten, in das der Herr jugendlicher Liebhaber, Herr von Beck, so gegen drei Uhr, weil er gerade Lust zu einem solchen Unternehmen hat, eintreten und den kleinen neun- bis zwölfjährigen Schulmädchen einen Schulbesuch abstatten kann? Es ist gerade Religionsstunde, die Mädchen langweilen sich ein bischen, da tritt Beck ein und frägt an, ob ihm wohl gestattet wäre, dem ihn im höchsten Grad interessierenden Unterricht beizuwohnen. Der Pfarrer, ein durchaus weltmännisch gebildeter, sympathischer Herr, errötet über die Keckheit und weiß nicht recht, was er sagen soll, im ersten Augenblick nämlich, wo ihm die Heldenmanieren eines von Beck den Verstand rauben. Aber schon hat er sich gefaßt und schiebt den Darsteller des Ferdinand in Kabale und Liebe sanft zur Tür hinaus, wohin er ja schließlich, wenn man die Umstände bedenkt, auch gehört. Aber, Hand aufs Herz, ist das etwa nicht reizend, und gibts in Millionenstädten etwas derartiges? Wie hübsch dieser Herr Pfarrer gehandelt hat, Herrn Beck zu verbieten, in der edlen Religionsstunde mit den Schülerinnen Allotria zu treiben. Aber wie entzückend wiederum dieser Beck ist, der den Pfarrer zu dem liebenswürdigen Benehmen veranlaßt hat; denn wenn es keine Becks gäbe, die die Unverschämtheit besitzen, den Schulaufsichtsrat zu spielen, am hellen Tag, wo die Sonne überall scheint und es in ganz Madretsch nach Käsekuchen duftet, so gäbe es auch kein pfarrerlich-schönes Betragen, wie denn Spitzbuben nicht fehlen dürfen, wo man noch hoffen will, Tugenden anzutreffen. Solche Dinge ergeben sich in einer Kleinstadt von selber; das reizende Erlebnis nimmt dort noch gern plastische Gestalt an, und wer eignet sich in der Provinz besser zu Erlebnissen aller Art als die Lumpenkomödianten, denen der Ruf des Gefährlichen, Schönen, Geheimnisvollen und Abenteuerlichen

immer vorangeht? Da sieht sie der Bewohner von Bözingen oder Mett oder Madretsch in Gruppen vor dem Rathause stehen, gestikulierend und in fremdartigen, eleganten Akzenten sprechend, die Rollen, die sie abends spielen, in den blassen durchgeistigten Händen, so wildfremd, so sehr scheinbar aus Königsschlössern und Maitressenboudoirs herkommend, mit so schönen, hohen Stirnen und mit wenn immer denkbar goldenen Haarlocken! Kann der hauptstädtische oder gar reichshauptstädtische oder gar noch literarische Schauspieler diese Genugtuung auch genießen, eine wildfremde Figur auf Straßen, Plätzen und Promenaden zu sein? Kann er überhaupt auch nur noch tiefer und inniger interessieren, als was auf fünf Spalten im Lokalanzeiger gedruckt paßt? Und wenn er gar berühmt ist und viel genannt wird, was ist das? Ich muß geradezu lächeln, daran zu denken, wie oberflächlich das Interesse im Laufe der Jahre wird, das man Berühmtheiten zollt. Nein und noch einmal nein. Wer gern mag, daß ihm eine rote, warme, saftvolle, gequetschte, spritzende, sprühende und duftende Empfindung dargebracht wird, der werde so rasch wie möglich Schmierenschauspieler. Das bißchen finanzielle und ökonomische Elend, das mit diesem Berufszweig ja allerdings immer verbunden sein wird, ist zu ertragen. Ich mache gern noch auf ein paar Einzelheiten aufmerksam: Schauspieler Beck wird eines Nachts von einem unkultivierten Burschen einfach mir nichts dir nichts Hundsfott genannt. Das ist allerdings starker Schnupftabak. Beck stürzt vor, und beide, der lümmelhafte Sohn des Uhrenfabrikanten und das zierliche Söhnchen der dramatischen Kunst packen einander am beiderseitigen Stehkragen, an den Haaren, beim Genick, am Schopf, bei den Nasen, an den Lippen und Ohren, unterm Knie, rund um die Leiber, um den Kampf zweier erzürnter Gottheiten aufzuführen. Auch nicht denkbar in Reichsmetropolen, wo die Menschen anfangen, so windig gesittet zu werden und ihren Zorn immer in die Taschen stecken, wenn zu befürchten ist, daß er losbrennen will. Im Hôtel de Paris sind immerhin noch ganz andre Sachen möglich. Dort küßt man beispielsweise den Kellnerinnen die Hände, so fein sind sie, und plaudert englisch mit der Leiterin des Geschäfts am Buffet, so lange, bis einer kommt und einem von hinten her quer eins hinüberhaut, bis man genug hat. Und dann die Natur in Kleinstädten. Das ist nun geradezu die Wunderquelle, in der sich Karl Moor bis zum Strotzen gesund baden kann, denn überall lockts ihn, in Schluchten zu gehen, in denen Wasserfälle schäumend und zischend und kühlend niederbrausen; über ebene, weite Felder bis an den Rand mächtig-hoher und grüner Eichenwälder; über Waldhügel hinüber, allwo er Blumen suchen und sie in seine Botanisierbüchse stecken kann, um sie zu Hause in ein Glas Wasser zu tun; auf breite, tausend Meter hohe Berge, entweder zu Fuß oder zu Roß, wenn er eins auftreiben kann, oder per Drahtseilbahn, zu der entzückend gelegenen Weide mit ihrer Blumen- und Gräserpracht, bis er am Abend, erschöpft und erfüllt von schönen, müden Empfindungen, unter einer hundertjährigen Tanne in die Matte sinkt, um den herrlichen Sonnenuntergang zu betrachten. In

Krächen und Schluchten liegt noch der winterliche Schnee, obgleich es schon toller, üppiger Frühling ist. Oder es lockt ihn, in eine leichte, schwankende Gondel zu steigen, die zu haben ist bei Frau Hügli, Schiffsvermieterin, dicht am Ufer des Sees, und aufs schöne, spiegelglatte Wasser hinauszufahren, zwischen knirschenden Schilfgewächsen hindurch, bis er in der Mitte des Sees angelangt ist und, die Ruder fahren lassend, sieht, wie köstlich die Rebberge und Landhäuser und kleinen Jägerschlösser sich im tiefen Wasser naturgetreu widerspiegeln. Und so noch vieles, und zu allen Jahreszeiten, im Winter, Herbst, Sommer und Frühling. Die Natur ist bekanntlich in allen ihren Verkleidungen erfrischend und bezaubernd und immer des ganz und gar innigen Ansehens und Genusses wert. Geht in die Provinz, in Kleinstädte; dort habt ihr noch Hoffnung, daß man euch an euerm Benefizabend einen Lorbeerkranz vor die Füße und Nase wirft, den ihr dankend aufheben und freudig nach Hause tragen könnt. Den schauspielenden Damen nicht minder als den Herren sind diese Städte zu empfehlen, auch sie werden sehr bald finden, daß ich nicht Unrecht gehabt habe, ihnen anzuraten, es einmal wieder mit der Provinz zu versuchen. Zu guter Letzt: Es wird gut gekocht an solchen Orten, und es muß ratsam erscheinen, bald einmal hinzugehen und diese vortreffliche Kost zu probieren. Schmackhaftes Essen ist nicht zu verachten.

Kasperletheater

Briefkasten

Rentier in Österreich. Daß Sie sich durch unsre Anregung in Nummer 10 angeregt gefühlt haben, in Ihrer Kurliste auf Namenjagd zu gehen, ist ja recht lobenswert; aber wir gaben den Hinweis doch immerhin nur im Interesse notleidender Dichter. Im übrigen sind Ihnen in folgender Auswahl aus Ihrer umfangreichen Auslese: Ach, Flamm, Flor, Gleich, Glückselig, Goldstoff, Ita, Honigbaum, Kurzweil, Lachnit, Ochsenkühn, Rebentrost, Spinat, Steinreich, Sternhell, Tannenblatt, Zitterbart wirklich Namen aufgestoßen, wie sie Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Wilhelm Raabe, ein bißchen nach Osten gerückt, auch nicht lustiger hätten vorfinden können.

Bomst, Ballon d'essai. Wie man hört, schweben Unterhandlungen, den Hund von Baskerville mit dem Personal des Neuen Theaters in der Comédie Française zu Gunsten der allgemeinen Verbrüderung der Regierungen in einer eigens zu diesem Zwecke verfertigten Übersetzung des Hofmarschallamts zur Aufführung zu bringen. Ein Prolog, von den Herren Bonn und Schmieden, Hand in Hand, als Schiller und Goethe gekleidet, zu sprechen, wird zudem von maßgebender Stelle vorbereitet.

K. 19. Ihre Verwirrung ist begreiflich. Dr. Georg Engel ist der Theaterreferent und Redakteur am Berliner Tageblatt, Fritz Engel der

Verfasser von Hann Klüth, der Philosoph für die Welt (ein Stiefbruder Fritz Skowronneks, des Dichters von „Von der Waterkant", beides Söhne einfacher Fischer in Husum), Professor Georg Engels der Verfasser der Literaturgeschichte und Eduard Engels der bekannte Charakterdarsteller und Schwankerzähler. Anderseits sind Richard von Strauß, Edmund Strauß und Dr. Oskar Strauß die drei im letzten Jahrzehnt so oft miteinander verwechselten deutschen Kapellmeister. Versuchen Sie die Herren immerhin auf mnemotechnischem Wege auseinanderzuhalten oder sammeln Sie sie in effigie wie Briefmarken. Sonst aber warten Sies einfach ab — und eines Tages weiß mans dann, man weiß nicht wie.

C. M., Obermais. Sehr richtig. Paul Schultze-Naumburg hat eine Reihe von Büchern herausgegeben, in denen er versucht, durch Konfrontierung je einer Wertlosigkeit mit je einer Kunstäußerung auf den Geschmack veredelnd einzuwirken. Er stellt, zum Beispiel, das sogenannte Gebiß von Berlin — Sie wissen, was man so bezeichnet: Die Denkmalsgruppen vor dem Brandenburger Tor — irgend einer ähnliches beabsichtigenden künstlerischen Anlage entgegen, oder den Festputz der Linden beim Einzug eines fremden Fürsten der pittoresken via triumphalis eines Negerstammes, der einen benachbarten Häuptling im Heimatdorfe bewillkommt. Daß jedoch Wilhelm II. eine verwandte Publikation auf dem Gebiete des Theaters plane, will uns — schon in Anbetracht der nicht unbeträchtlichen Kosten einer derartigen konsequent durchgeführten Bibliothek — nicht glaubhaft erscheinen. Was Sie als Band 1—5 bereits bestimmt angeben zu können meinen: Hund von Baskerville/Salome; Husarenfieber/Biberpelz; Charleys Tante/Jugend; Burggraf/Kronprätendenten; Meißner Porzellan/Florian Geyer, würde ja allerdings dem Geist des Unternehmens vollauf entsprechen. Gleichwohl dürften die überschwänglichen Hoffnungen Ihres Sortimenters zum mindesten noch als verfrüht zu gelten haben.

Wißbegieriger Abonnent. Der französische „Offizier" verpflichtet zu nichts, als für moderne französische Dramatik zu kämpfen. Natürlich nicht mit dem Säbel, sondern indem man beispielsweise in einem Kleiderschrank steht oder in Unterhosen herumläuft, kurzum, denken Sie einfach an Richard Alexander. Die Devise eines solchen Offiziers ist denn auch nicht „In tyrannos" oder so ähnlich, sondern einfach „Durch Lachen tötet man" oder „Ta bourse, mon ours!" („Deine Börse, mein Bärlin!") oder „Suum cuique!" („Jedem die Seine!")

Hildegard, Hof. Die Sache verhält sich so. Tief sind beide Stücke, sozusagen. Aber tiefer ist doch der Hund. Sherlock Holmes ist nicht so tief, was ja schließlich begreiflich ist, da der Hund die spätere Dichtung ist und es doch das Wesen des Schaffenden ist, von Jahr zu Jahr tiefer und reifer zu werden. Nichtsdestoweniger ist auch Sherlock Holmes schon ein tiefes Stück, sozusagen, wenn auch, wie gesagt, und wie ja auch dem Verfasser bedeutet, der Hund das tiefere und zugleich das mutigere Werk von beiden ist, und, wie die Verhältnisse nun einmal liegen, auch sein muß.

Köln 24. Jawohl. Die im Hund von Baskerville kundgegebenen und durch allerhöchsten Beifall ausgezeichneten Gedanken werden demnächst, ähnlich wie die Ausführungen des Shawschen John Tanner, als Sonderausgabe im Buchhandel erscheinen. Wie man sagt, soll das Werk dem Fürsten Bülow gewidmet werden.

Rundschau

Von Eulenberg und seinem Münchhausen

Über den Dichter Herbert Eulenberg ist in dieser Zeitschrift von dem Herausgeber, von Bab und zuletzt von Goldbeck schon soviel gesagt worden, daß mir zu sagen fast nichts mehr übrig bleibt. Indes ist die Erstaufführung seines Dramas „Münchhausen" am mannheimer Hoftheater Anlaß genug, insbesondere dem Dramatiker Eulenberg ein paar Sätze zu widmen; diesem Dramatiker, welcher der dramatischen Kunstform und allen Konsequenzen, die sich aus ihr für die Auswahl der Fabel und ihre dichterische Behandlung ergeben, mit der Hilfs- und Ahnungslosigkeit des naivsten Dilettanten gegenübersteht. Es besteht die Gefahr, daß sich das Schicksal Otto Ludwigs, dieses Genies des äußern und innern Mißerfolgs, in dem jungen Eulenberg wiederholt. Hier wie dort findet sich das Verschwenden hervorragender Fähigkeiten an Stoffe, die das Gelingen eines Dramas von vornherein ausschließen; hier wie dort findet sich das fanatisch-einseitige Herausarbeiten eines Charakters unter blinder Vernachlässigung der Erfordernisse der dem Charakter übergeordneten Kunsteinheit des Dramas. Hier wie dort findet sich schließlich auch die Nachahmung Shakespeares.

Für diesen Fall Eulenberg läßt sich aus der Krankheitserscheinung „Münchhausen" die erschöpfende Diagnose stellen. Der Dramatiker mußte an seinem Helden scheitern, wofern es ihm nicht gelang, diesem die Redseligkeit zu nehmen und einen Willen zur Tat zu geben. Der Weg zu einem deutschen Lustspiel lag offen. Der Allerweltsschelm Münchhausen konnte in einigen tollen Streichen und mit ein paar tollen Lügen auf die Bretter gestellt werden. Lienhard hat in einer Komödie diesen Versuch gemacht, ist aber an der Armut seiner Einfühlungs- und Gestaltungskraft gescheitert. Immerhin hatte er ein Einsehen und verkürzte bei seinem Münchhausen die langen Tiraden des Raspe-Bürgerschen Helden. Eulenberg dagegen läßt den Freiherrn im Rhetorischen auf- und untergehen. Es entsteht denn auch gar kein Drama. Es entstehen Monologe des Freiherrn Max von Münchhausen, es entstehen ein paar mit diesen Monologen wenig zusammenhängende Shakespearische Szenen voll Leben und Humor — aber von einem Drama, von einer Tragödie keine Spur!

Man höre: Münchhausen kommt aufs Schloß seines alten Freundes Eberstein, verliebt sich (wirklich und ernsthaft!) in dessen Gemahlin Lilli — und sie sich in ihn — erschießt (außerordentlich überraschend für uns und ihn selbst) deren Beleidiger Bredenbeck, will, um dem Freunde die Treue zu wahren, fliehen, wird von der Geliebten zurückgerufen und macht schließlich unter unaufhörlichen Reden seinem Leben ein Ende. „O armer Max! In Lügen lebtest Du, in Wahrheit starbst Du." Wo Eulenberg die Gestalt ins Tragische wenden will, gerät er unrettbar ins Sentimentale und oft sogar ins Ranzig-Sentimentale. Daran ist selten der Dichter Eulenberg, meist Münchhausen selbst und der Dramatiker

Eulenberg schuld, der diesen Münchhausen den Irrweg des Dramas führte.

Gewiß, es stecken auch in diesem als Ganzes schmächtig zu scheltenden Werk große Vorzüge, es werden Worte laut, die „unsre Seele betauen". Aber das Ganze ist leider zu schmächtig, zu nichtig, als daß man dieser Einzelheiten besonders froh werden könnte. Der Erfolg am mannheimer Hoftheater war denn auch recht matt. Die Darstellung leistete dem Dichter trotz einzelnen sehr guten Leistungen wenig Hilfe. Hermann Sinsheimer

Rezitation und Soloszene

Ich habe in diesen Blättern mehrfach, zuerst im Anschluß an Richard Dehmels bedeutsame Ausführungen, betont, daß wir eine eigene Rezitationskunst für lyrische Dichtung noch nicht haben, daß sich die Vortragstradition erst bilden soll, die das Gesetz enthält, nach dem lyrische Werke zu lebensvollem Ausdruck zu bringen sind. Diese Rezitationskunst müßte sich von der psychologisierenden und detaillierenden Anschauung des Schauspielers befreien, müßte allein den lyrischen Grundrhythmus aufzufinden und festzuhalten trachten. Nichts darf den lyrischen Rezitator locken, als die Wortmelodie zu reproduzieren, in der das Gedicht einst dem Dichter lebendig wurde, und in der es allein dem Hörer wieder lebendig werden kann. Es ist von Übel, wenn das langsame Sichbilden dieser Tradition von Schauspielern durchkreuzt wird, die ihr individualisierungsfrohes Temperament zersetzenden Dämpfen gleich auf die melodische Einheit einer lyrischen Dichtung ausströmen lassen.

Etwas ganz andres aber ist es, wenn, ohne die Illusion lyrischer Reproduktion wecken zu wollen, ein Schauspieler sich größere, möglichst schon an dramatischen Elementen reiche Gedichte auswählt, um aus ihnen einen dramatischen Monolog, deutlicher eine Soloszene zu gestalten. Dann entsteht eine in sich mögliche und berechtigte Kunst, und es hängt lediglich vom Wert der schauspielerischen Persönlichkeit ab, ob ihre Produktion ein reiner und starker Eindruck für uns sein wird.

Solchen Eindruck mit solchen Mitteln schuf uns unlängst ein Vortragsabend des Fräulein Lia Rosen. Von dem eigentlich lyrischen Wesen der vorgetragenen Dichtungen ließ sie zwar nichts bestehen. Selbst ein so ganz auf Rhythmus und Klang gebautes Gedicht wie „Die Blinde" von Rainer Maria Rilke, der unter unsern Dichtern wohl der stärkste Musiker ist, löste Lia Rosen so ganz ins Psychologische auf, daß weder Verszeilen noch Reime zu erkennen blieben. Aber hier, wie in allen andern Gedichten, und in der aus Hofmannsthals „Elektra" gestalteten Soloszene, in die konsequenter Weise der Abend auslief, bot dies kleine Fräulein schauspielerische Leistungen von eigenem und starkem Wert. Zuerst war es nur der kluge Gebrauch der sehr kultivierten Stimme, die bescheidene Klarheit der Gesten, die achtunggebietend auffiel. Dann aber begann mit den steigenden Affekten eine nervöse Kraft des Ausdrucks sich zu offenbaren, die packte und fortriß. Aus diesem kleinen Körper tobte eine Leidenschaft, die nie dilettantisch ins Leere stürmte, die sich jeden Augenblick in plastisch gesehener Geste künstlerisch formte, die in einem Schrei ausströmte, der nichts von theatralischem Lärm hatte, der durch und durch mit zitterndem Lebensblut getränkt war. Mit einem: es dokumentierte sich in allen Zeichen ein reines und reiches schauspielerisches Talent. Dessen einstweilen fast gefährliche Lebensfülle durch mannigfache Aufgaben zu reifer Kunst zu erziehen, sollte eine lockende Pflicht für unsre Theaterdirektoren sein.

Julius Bab

Kleines Theater

Die berliner Kritik hat das dreiaktige Spiel „Allerseelen" von Hermann Heijermans einmütig abgeschlachtet, so einmütig, als hätte sie sich einem Dilettanten oder einem Charlatan gegenübergesehen. Besonders diese zweite Bezeichnung träfe auf den holländischen Dramatiker zu, hätte er auch dieses Mal, wie in seinen letzten Bühnenbrutalitäten, irgend eine aufdringliche Tendenz nur als Vorwand zum Abblasen einer widerlich gellenden Theaterfanfare genommen. Aber Heijermans ist dieses Mal weder überlaut noch roh. Seine Weltanschauung, die einen rechten und einen schlechten Pfarrer gegenüberstellt, und mit höhnischem Achselzucken schäbige, von stumpfem Bauernpack geförderte Asketenmoral über kirchlichen Liberalismus triumphieren läßt, ist angenehm zu hören für alle diejenigen, welche die Beschäftigung mit der Literatur für die Ereignisse der aktuellen Politik nicht taub gemacht hat. Und sein Thema — ein holländischer Dorfpfarrer muß auf Betreiben seines Bischofs und seiner Gemeinde vom Platze weichen, weil er aus Mitleid eine Hochschwangere in seinem Hause beherbergt — dieses Thema umschließt einen lebensechten Konflikt, wie alle diejenigen beschwören wollen, welche die dunkelsten Zentren Süddeutschlands und Österreichs aus eigenem Erleben kennen. Aber es bleibt in diesem Dreiakter noch ein andres, künstlerisches Plus. Seien wir uns doch einmal klar darüber, daß es heute wieder etwas bedeuten muß, wenn ein Dramatiker eine solide Theaterarchitektur leisten kann. Wenn er frische oder im Genrebildstil bezeichnende Episoden zimmert, angesichts deren man nicht vor Langeweile einschlafen muß, und die auch von den Geschmacksnerven ertragen werden. Dieser Sinn für die Dynamik der Szene, für ihre Steigerung von der Andeutung des Motivs bis zu seiner wuchtigen Betonung ist hier ein sehr achtbares Eigengut des Holländers. Und wenn nach den neuen Dogmen der Theaterästhetik der Inhalt nichts, die Form alles bedeuten soll, so sehe ich gar nicht ein, warum gerade dieser Mann, der doch kein Künstler, aber ein tüchtiger Praktikus der Form ist, nun plötzlich in die Ecke geschoben wird, welche man für die vollkommenen Stümper nicht immer offen hält. In der Zeit der verwahrlosten Technik des Bühnenstücks haben wir wahrhaftig nicht Grund noch Ursache, einem, der das verödete Feld leidlich sicher zu beschreiten weiß, eins auf den Pelz zu brennen. Selbst wenn er seine Themen überlang exponiert und sie mit einem sentimentalen Anhängsel abschließt. Selbst wenn er, bei der Gestaltung einiger Figuren, mit Anzengruber und Ibsen bedenklich kokettiert. Denn es bleibt trotz allem genug Substanz. Die soll man pflegen und nicht vor die Hunde werfen .... Auch die Darstellung des „Kleinen Theaters", die einen romantischen Stil noch nicht tragen kann, paßt sich dem Naturalismus geschickt und sicher an. Die Anfängerin Paula Somary wird zwar erst lernen müssen, die Ausdruckskraft ihrer Sprache und ihrer Gesten so lebendig werden zu lassen, wie es ihr feurig sprechender Blick schon heute ist. Aber Herr Lettinger hat für gütige Rhetoriker Würde und sympathisches Wesen. Herr Abel stellt einen trocknen Schleicher mit spitzem Kinn, tückisch blassen, feigen Augen und widrigem Meckern der Kastratenstimme wirksam in die Reihe seiner Charakterfiguren. Und für die zweite und dritte Garnitur wird immer noch besser gesorgt, als um die Ecke, Schiffbauerdamm 4 und 5.

Walter Turszinsky

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Die Schauspielkunst des Kindes / von Felix Braun

Gewiß wird durch eine Beobachtung der kindlichen Schauspielkunst — wenn ich sie so bezeichnen darf — weder der Ursprung noch das Wesen dieser Kunst klarer erkannt werden, ebensowenig wie durch das biogenetische Grundgesetz Ernst Häckels der Sinn und das Ziel der Erde gedeutet worden sind. Aber es werden sich dennoch einer liebevollen ontogenetischen Betrachtung einige bedeutsame Erkenntnisse abgewinnen lassen, die ein paar bisher dunkle Zusammenhänge ins Licht rücken. Man hat sich in diesen letzten Jahren sehr viel mit der Seele des Kindes beschäftigt, und ich will nur an das Buch über Kinderzeichnungen erinnern, das selbst in den exklusivsten Fachkreisen großes Aufsehen erregt hat. Wenn ich im folgenden den Versuch mache, die frühe Sehnsucht nach dem Theater direkt aus dem Spiel des einsamen Kindes abzuleiten, so geschieht dies nur sehr skizzenhaft und ohne die Absicht, einen feststehenden Schluß zu gewinnen. Denn die Ergebnisse, über die ich lange nachgedacht habe, und die vielen Beobachtungen ihr Dasein verdanken, scheinen mir dennoch induktiv nicht genügend erprobt zu sein, um zur Norm werden zu können. Immerhin will ich diese Gedanken zur Diskussion stellen, aus der ich allenfalls Neues und Besseres erfahren kann.

Ich unterscheide drei Hauptphasen, als deren erste mir das bloße einsame Spiel erscheint: das bewußte Heraustreten aus dem eigenen Ich, das zum ersten Mal einen fremden Namen annimmt und fremde Worte spricht; dessen Gesten anders sind, und dessen Taten, einem andern Willen unterworfen, von plötzlichen phantastischen Träumen beherrscht werden. Dazu tritt eine vollkommene, unerschütterliche Überzeugung von der Realität dessen, wozu sich der Spielende aus eigener Macht selbst verzaubert hat, allerdings mit dem Bewußtsein, das Zauberwort, das ihn erlösen muß, nie verlieren zu können. Dieses Versponnensein in eine besonders merkwürdige Gestalt, die aus dem Leben oder einem Märchen genommen werden kann, kann

einsam sein oder tote Dinge in seinen Kreis einschließen, denen eine unbegreiflich schaffende Phantasie Atem verleiht; oder — was künstlerisch schon viel höher steht — nachgebildete Gestalten miteinbeziehen, deren Menschentum als selbstverständlich angesehen wird. „Ich bin allerdings Kaiser," sagt die Seele, und sie ist überzeugt davon — „aber ich brauche auch solche, die mich anerkennen; ich brauche Soldaten aus Zinn oder Papier." Und es ist auch etwas bewußt Schaffendes dabei; denn das spielende Kind weiß wohl, daß es sich der leblosen Bilder und Dinge nur darum bedient, weil es bei ihnen der Zustimmung sicher ist und nicht fürchten muß, aus der Illusion gerissen zu werden, die um so tiefer und ergreifender wird, je länger das Spiel währt. Und dann geschieht das Wunderbare: das Kind spielt sich selbst ganz allein ein Stück, das es dichtet, ja noch mehr: das es improvisiert. Darum schrecken die meisten auch so auf, wenn plötzlich ein Erwachsener ins Zimmer tritt und mit jenem typischen überlegenen Lächeln stehen bleibt, um zuzusehen. Alle Kunst ist keusch in ihrer Frühzeit und mit den zartesten Regungen der Seele verwachsen. Mit dem Zuschauer tritt ein neues und gefährliches Problem vor das scheue und ungeübte Denken, das sich damit erst vertraut machen muß, darauf es nicht vorbereitet war, weil es nichts andres weiß, als daß eine Kluft besteht, und daß keine Brücke ist von ihm zu dem andern. Aus dieser Verwirrung führt nichts andres, als ein Lächeln über das eigene Spiel, oder man schämt sich, als hätte man etwas sehr Dummes begangen, das einem Großen niemals passieren könnte. Denn schon weiß auch das verspielteste Kind, daß alles nicht wahr gewesen ist, und schon ist ihm das Bewußtsein gegeben: Ich habe gespielt, so sehr es auch während des Spiels seiner selbst vergessen haben mag.

Der zweite Schritt ist die Bekanntschaft mit dem Theater. Ein Kind, das zum ersten Mal den Eindruck der Bühne empfängt, wird viele Tage mit der Erinnerung an die so schnell entglittenen Stunden verbringen, da es das Spiel, das ernste Spiel von Erwachsenen geschaut hat, von denen die andern mit Ehrfurcht und voll Bewunderung zu sprechen pflegen. Bald erwacht ein dunkles, unaussprechlich seliges Begehren in ihm, selbst Theater zu spielen, und wenn es vielleicht damit beginnt, gewisse Reden oder einzelne Verse auswendig zu lernen und laut vor sich hinzusagen oder Melodien zu singen, so regt sich über kurz und lang das Verlangen, mit Freunden oder fremden Altersgenossen dasselbe Stück nachzuspielen; auch hier noch, ohne an den Zuschauer zu denken, einzig und allein, um die Sehnsucht zu stillen: den wunderbaren Festglanz zu erneuern, der auf dem einen flüchtigen Abend lag. Es wird ein Tasten und Versuchen sein, und eine Scheu wird plötzlich aufstehen, die sich so oft durch ein Lachen erlöst, das einen seltsam verwunderten Klang hat. Die Hauptsache mag wohl zuerst das Kostüm sein, das es so malerisch als möglich zu gestalten suchen wird; auch einzelne große Gesten und Betonungen, vor allem aber die fremden, feierlichen Worte wird es sich rasch zu eigen machen. Auch hier wird das Dazwischentreten eines Unberufenen Lähmung, Verlegenheit und Scham hervorrufen,

aber es mag vielleicht einer besonders herzlichen Bitte eines gern gesehenen, freundlichen Menschen gelingen, die Erlaubnis des Zuhörens zu erwirken. Aus der Nachahmung entsteht nicht selten eine Änderung, hie und da eine erklärende oder ausschmückende Hinzudichtung, und endlich erfindet einer eine eigene Handlung, die den andern meist außerordentlich wirkungsvoll zu sein scheint: das eigentliche Theaterspiel hat begonnen.

Das dritte und letzte Glied dieser Entwicklung ist das Spielen mit dem Theater; ist, daß aus dem Schauspieler oder dem Dichter der Regisseur wird, der Direktor, der über Puppen herrscht, der Sprecher, der die Marionetten bewegt und den Text hinter der Szene aus einem Buche liest. Das geschieht nicht mehr zu eigenem Nutz und Frommen, auch nicht mehr für Freunde und Vertraute, sondern für geladene Gäste, auch für Fremde, die — was der größte Spaß ist — wirkliche Preise für ihre Plätze zahlen. Es beginnt die eigentliche Aufführung, die Produktion, mit dem ausdrücklichen Verlangen, von andern anerkannt zu werden, andre zu zerstreuen, und es regt sich der Stolz der eigenen Tüchtigkeit. Löst ein andrer den gegenwärtigen Direktor ab, so gibt sich der nun zum Zuhörer gewordene Künstler nicht mehr willenlos dem Eindruck hin, sondern er ist gespannt darauf, wie es der andre machen wird, und die erste Kritik setzt ein. Mit den kleinen Spieltheatern ist alles naive, unbewußte, notwendig für sich selbst gedachte Schaffen und Spielen abgetan, an das man jetzt fast mit Verachtung zurückdenkt und das man jetzt so anders — und um wieviel besser kann! Denn jetzt beginnt es doch einen Sinn zu haben, und man wundert sich, wie kindisch man noch voriges Jahr gewesen war . . .

So gehen die Dinge leise, unmerklich fast, in einander über und lösen sich ab, immer mehr vom Leben zurückweichend, immer mehr sich fremden Welten nähernd, die man aus sich selber heben kann und für andre hinstellt, die das Kunst nennen. Und je näher man diesem Ziel kommt, um so mehr erkennt man, wieviel Fremdes man hinzugeben muß, damit man ja nicht zu viel von sich selber mit seiner hinströmenden Begeisterung entfließen lasse. Schon aber erwacht jene noch nie gedeutete Sehnsucht nach der wirklichen Bühne, wo wirkliche Menschen in von andern erträumten Gestalten vor die vielen atemlos Lauschenden treten, wo in der unermeßlichen Stille die einzelnen Worte durch den erleuchteten Raum klingen, an deren Schall man sich berauschen kann, und an dem sich die andern noch viel tiefer und freudiger berauschen, bis das Klatschen unzähliger Hände die Bewunderung der Menge dem Einen, Großen brausend hinüberträgt . . Früh mag sich so aus manchen Seelen jener Wunsch lösen, jener wunderbare Traum nach der Bühne, den die meisten von uns in den hellen Tagen des unbegrenzten Begehrens heimlich in sich getragen haben, und während fast alle die Sehnsucht verlockt, bald vor den Tausenden die großen Worte zu sprechen, träumt einer wohl in endlos langen Nächten von der Stunde, da seine Verse, von der Sprache der großen Künstler getragen, in die festliche, horchende Menge tönen . . .

Schwangesang/ von Friedrich Kayßler

Weißt Du noch,
wie wir an schwülen Abenden
unter die hängenden Zweige tauchten,
die über schlafende Wasser hingen?
Leise strich Dein Gefieder die Zweige,
und Tropfen nachtfrischen Taues
rannen Dir über das weiße Gefieder,
und ich breitete weit die Schwingen
und kühlte meinen Hals an dem Deinen — —
Weißt Du es noch?

Weißt Du noch,
wie wir zum ersten Mal
über Meere flogen,
Schwinge an Schwinge,
seliger Sehnsucht voll
nach wärmeren Ländern?
Weißt Du noch Deinen dankbaren Blick,
wenn ich über Dich flog, ein Schild
gegen die glühenden Strahlen der Sonne?

Regst Du die Schwingen, mein Weggenoß?
Liegst Du begraben im endlosen Meer?
Hast Du sterbend gesungen wie ich? —:
Ferne lieg ich
unter den herbstkalten Zweigen,
singe Dir meine einzigen
heiligen Laute nach —
sage mir: lebst Du?
sag mir — ich sterbe — —:
— warst Du mein Weggenoß . . . .?
— kannt ich Dich je?

Der Gott der Rache

Wenn in dem Drama dieses Titels der Bordellbesitzer Jankel Schepschowitsch sich in seiner ganzen Dreistigkeit zu dem Toraschreiber Reb-Aron an den Tisch setzt und ihm ausmalt, wie er „mit alldem" ein Ende machen und in Zukunft am Sabbath mit seinem Schwiegersohn die heilige Tora studieren wird: da erhebt sich der fromme Mann mit einer jähen Geberde des Ekels und wendet sich zum Gehen. Diese Geberde steht nicht im Buch. Sei sie dessenungeachtet von dem Autor Schalom Asch, oder sei sie von dem Regisseur Efraim Frisch oder von dem wundervollen Schauspieler Hans Pagay: sie ist zugleich unsre Geberde gegen das Stück. Si parva licet componere magnis: im „Parsifal" empört die Verwendung des heiligen Abendmahls als Zierrat, als Füllsel, als Effekt neben andern Effekten gläubige Seelen wie eine Blasphemie. Uns andre nimmt das Theatergenie Richard Wagners gefangen. Aber auch ein unorthodoxes Gemüt muß sich voll Ekel von einem Drama abwenden, das Himmel und Hölle, Unzucht und Gottesdienst, Bethaus und Freudenhaus, Kult und Kuppelei mit skrupelloser Brutalität und letzten Endes ohne Kraft zusammenschweißt. Dieses dichterische Unvermögen ist es, das nie verspürte religiöse Instinkte rege machen kann. Es ist nicht einmal ausgeschlossen, daß Herr Asch im Stande der Unschuld und der löblichsten Absichten lebt: der unfähige und ästhetisch erfolglose Dramatiker ist es, der uns zu einem mindestens verdächtigen Dramatiker wird. Das wäre in vielen Fällen schiefe Psychologie. Hier kommen kalte Raffiniertheiten der Technik hinzu, uns mißtrauisch zu machen.

Aber Reinheit hin, Reinheit her. Ihre erwiesene Anwesenheit oder Abwesenheit könnte nur den Ton der Ablehnung bestimmen. Denn was ich an diesem „Gott der Rache" anerkennen sollte, wüßte ich wirklich nicht. Auch wenn ich mein Judentum vollständig ausschalte, bleibt dieses Drama unwahr, widerwärtig und trotzdem langweilig. Der Verfasser verlangt unser Mitgefühl für einen Mann, der durch den Handel mit Mädchenfleisch Geld geschafft, dabei seine einzige Tochter sauber gehalten hat, ihr zur rechten Zeit für sein Geld einen anständigen Mann kaufen will und es erleben muß, daß ihm sein Kind durch sein eigenes Bordell entrissen wird. Halb zog es sie, halb sank sie hin, und der Vater, in seiner Verzweiflung, stößt sie vollends und für immer hinab. Das mag in seinem Verlauf durchaus wahrscheinlich sein. Es ist keinerlei Begründung nötig, um selbst einen Gegner der Vererbungstheorie glauben zu machen, daß der Sproß einer verhurten Mutter und eines kupplerischen Vaters solch Schicksal haben kann. Wäre es gleichmütig abgemalt, so würde man, wie über eine Selbstverständlichkeit, gleichmütig

darüber hinweggehen. Die Unwahrheit und Widerwärtigkeit beginnt erst damit, daß uns dieser Fall als tragisch aufgeschwatzt werden soll, ohne daß auch nur mit einem Zuge versucht wird, die Seele des gottgeschlagenen Mannes als eine besonders tiefe, besonders leidensfähige oder sonst irgendwie besondere Seele zu zeigen. Junger Zuhälter, alter Betbruder. Das ist der Lauf der Welt. Darum wollen wir denn doch nicht Moses und die Propheten und den lieben Gott dazu in Bewegung gesetzt sehen. Wir empfinden das als überflüssig, wenn wir Atheisten, wir empfinden es als lästerlich, wenn wir gute Juden sind. Aber selbst wenn wir die besten Juden wären, wären wir vielleicht daneben Ästhetiker genug, uns durch artistische Tugenden in etwas versöhnen zu lassen. Wo sind sie? Das Stück ist schlechtweg langweilig. Es wandelt das eine Motiv von dem gnädigen, barmherzigen Judengott, der aber auch ein Gott des Zornes und der Rache ist, bis zum Überdruß ab. Da das Ende bereits am Anfang angekündigt wird, fehlt jede grobe, da keine einzige Figur mich angeht, jede feinere Spannung. Das Bordell ist am schlimmsten mißraten, weil hier ein an sich gleichgültiges Laster durch die ranzigste Sentimentalität, man weiß nicht, ob verherrlicht oder nur gerettet oder einfach lebensähnlich gemacht werden soll. Und wenn! Wenn so das Leben ist? Dann haben wir im Drama des Herrn Asch den Lebensabklatsch ohne Lebensüberwindung, der die Mode von vorvorgestern ist. Dafür werden höchstens die Schauspieler dankbar sein. Ihnen haben solche Stücke von jeher Rollen gebracht, in denen sie ohne sonderliche Mühe den Eindruck der Lebensechtheit und damit bei vielen Zuschauern auch den Eindruck der Künstlerschaft erwecken konnten. Mehr als ein sicherer Naturalist war aber in der unausgeglichenen Vorstellung des Deutschen Theaters doch wohl nur Frau Wangel, die sich seit einiger Zeit zu ihrem eigenen Vorteil aller Übertreibungen enthält. Wie sie als Bordellwirtin in einer Szene ihre dirnenhafte Vergangenheit und zugleich die Herzensangst um ihr Kind mit den echtesten Blicken und Töne malte und dabei mit den leisesten, den unscheinbarsten Mitteln zeigte, daß selbst die Mutterschaft sie nicht unbedingt vor einer dirnenhaften Zukunft bewahren würde — das war Kunst.

. . . . . Ich beschränke mich ungern und selten darauf, ein aufgeführtes Drama für sich allein zu betrachten. Die Aufführung ist ja immer auch das Glied einer größern Kette, die Tatsache der Aufführung immer irgendwie charakteristisch für den künstlerischen Geist und das literarische Niveau eines einzelnen wie des gesamten berliner Theaters. „Der Gott der Rache" ist das letzte von den vier zeitgenössischen Dramen, die Reinhardt im Laufe eines langen Winters an zwei großen Bühnen zur Darstellung gebracht hat. Welch ein Ergebnis! Das Deutsche Theater und die Kammerspiele bestreiten ihr

Jahresverpflichtung gegen die Dramatik der Gegenwart — der „Frühlings Erwachen“ nicht gut zuzurechnen ist — mit einer überwundenen Jugendlichkeit von Leo Greiner, einem Epigramm von Bernard Shaw, einem Feuilleton von Hermann Bahr und einer Ekelhaftigkeit von Schalom Asch. Brahms Lässigkeit, die doch sonst wahrhaftig nicht Reinhardts Vorbild ist — auf dem Gebiet des modernen Dramas scheint sie es zu sein. Trotzdem: wenn Brahm in dem gleichen Spieljahr auch nur einen bühnenschwachen Eulenberg, einen toten Hauptmann, einen vorstadtwürdigen Hirschfeld, einen unsäglichen Sudermann und einen zuckersüßen Fulda herausgefunden hat, so hat er damit noch immer mehr Physiognomie und Geschmack, ja selbst mehr Mut bewiesen als der Dramaturg Reinhardt in diesem Winter. Brahm ist seinen beiden Gattungen, dem Naturalismus und dem Theaterhandwerk, treu geblieben und hat auf seine alten Tage sogar einen Ritt ins neuromantische Land gewagt. Der Erfolg war kläglich. Der Naturalismus hatte sich vergebens um Humor bemüht, das Handwerk hatte keinen oder einen zu dünnen goldenen Boden, und die einzunehmende Gegend des neuromantischen Landes war unglücklich gewählt. Immerhin hatte Brahm nach seinem Schema gearbeitet, von dem ihn heute niemand mehr abbringen wird. Solche planmäßige literarische Arbeit ist bei Reinhardt ehedem schön, frisch und ertragreich gewesen. Im Anfang hatte sein Repertoire ein bestimmtes und ein interessantes Gesicht, das zugleich das Gesicht von 1900 war. Was er von Neuheiten spielte, entsprach genau der Art, wie er auch das Drama der Vergangenheit spielte. Aber heute? Wie kommt, um alles andre auf sich beruhen zu lassen, das grelle, öde, zeitlose und undeutsche Machwerk des Herrn Asch ins Deutsche Theater? Reinhardt könnte darauf erwidern, daß seine Hauptinteressen und seine Hauptverdienste mehr theatralischer als dramatischer Natur seien. Dagegen wäre nichts einzuwenden, und Reinhardts Verdienste um unsre Theaterkunst sind ja wirklich nicht zu überschätzen. Aber so sprechen, so denken und, vor allem, so handeln, hieße freiwillig auf die führende Stellung verzichten. Die Führung wird immer die Bühne der literarischen Initiative haben. Dem schlafenden Hülsen nahm L'Arronge, dem eingenickten L'Arronge nahm der Brahm der Freien Bühne, und dem ermatteten Brahm nahm der Reinhardt des Kleinen Theaters die Zügel aus der Hand. Ist es schon so weit, daß auch Reinhardt ablösungsbedürftig ist? Die fünf Jahre, die Laube für die Blüteperiode jedes Theaterdirektors angesetzt hat, sind allerdings um. Aber Reinhardt, der mit so vielen Überlieferungen gebrochen hat, der so erfreulich jung und so geschickt ist, sich Helfer zu finden, wird hoffentlich auch hier eine Ausnahme bilden und uns bereits im nächsten Spieljahr die Zeiten wiedergeben, da er noch selbst im Werden war.

Tschaïkowsky und Berlioz / von Hans Warbeck

Der Zufall, dieser plumpe, aber schließlich unentbehrliche Helfer der Kritik, fügt in diesem berliner Frühling zwei Männer zusammen, die über die rein äußerliche und flüchtige Gemeinsamkeit des Ortes und der Zeit hinaus eine Reihe von innern Berührungspunkten haben. Tschaïkowsky und Berlioz geben ihr Bestes und Eigentümlichstes in ihren symphonischen Werken. Berlioz in der „Symphonie fantastique", der „Romeo und Julia"-Symphonie, dem „Harold in Italien" und der „Damnation de Faust". Tschaïkowsky in dem massiven Block seiner sechs Symphonien, dem „Manfred", der symphonischen Dichtung „Romeo und Julia", der Ouverture solennelle „1812", der dritten Orchestersuite G-dur, Opus 55, und dem Klavierkonzert B-moll, Opus 23. Trotzdem treibt beide ein unerklärlicher, unwiderstehlicher, verhängnisvoller Zwang immer wieder zu neuen dramatischen Taten. Berlioz zu den „Trojanern", zu „Benvenuto Cellini" und zu „Beatrice und Benedikt". Tschaïkowsky zum „Opritschnik", dem „Wakula", dem „Mazeppa", dem „Eugen Onegin" und der „Pique-dame". Aber auch hier schlägt überall der Symphoniker durch. Die „Romeo und Julia"-Symphonie glänzt nicht durch die Solo- und Chorpartien, sondern durch die reinen Instrumentalstücke, das „Fest bei Capulet" und die „Fee Mab". „Fausts Verdammung" wird bei ihrem ersten Erscheinen in Paris und Berlin fast abgelehnt. Nur der „Rakoczy-Marsch", das „Sylphenballett" und der „Irrlichtertanz" bringen es sofort zu einer Berühmtheit. Aus dem Zusammenbruch des „Benvenuto Cellini" endlich rettet sich das Orchestervorspiel zum dritten Akt und führt unter dem Titel „Carneval Romain" auf den Konzertprogrammen ein Sonderdasein. Tschaïkowsky wiederum verbrennt die Partitur seiner ersten Oper „Der Wojwode": den Entreakt aber und den Tanz der Mägde läßt er bestehen. Längst, ehe einer seiner Opern den Weg über die Grenze des engern Vaterlandes findet, kennt man die prachtvolle Schilderung des Schneesturms im „Wakula", das Vorspiel und das Tongemälde der Schlacht von Poltawa aus „Mazeppa" und die zahlreichen Zwischenspiele, die die locker verbundenen Szenen des „Eugen Onegin" zusammenhalten. Merkwürdig ist weiter die Übereinstimmung in den Lebensschicksalen der beiden Meister. Das unruhige, jähe, durch eine mysteriöse Ehe getrübte Dasein, der Kampf um das tägliche Brot, die Gleichgiltigkeit und Gehässigkeit des Publikums, der frühe abrupte Tod. Und dann plötzlich die Auferstehung, der Uunschlag der Stimmung, die Glorifizierung, die Kanonisierung. Nur in einem Punkt unterscheidet sich der Franzose von dem Russen: in der Dynamik des Temperaments. Berlioz der phantastische, barocke, glühende, sich verzehrende Geist, der Gozzi, Callot, Hoffmann der Musik. Tschaïkowsky dagegen die weiche, lyrische, empfindsame Seele, die sich fortwährend aus dem Getriebe der Großstadt an die Brust der Natur flüchtet und nur manchmal von den brutalen Stößen des slavischen Blutes erschüttert wird.

Mehr, als die nicht immer originelle und mühelos quellende Erfindung und die vielen Gewaltsamkeiten im Ausdruck, waren es vor allem die angebliche Versündigung an der Goetheschen Dichtung und die Vergewaltigung des deutschen Geistes, die der „Damnation de Faust“ sofort bei ihrem Auftauchen in Deutschland vorgeworfen wurden. Ludwig Rellstab, der Kritiker der Vossischen Zeitung, der im übrigen eine sehr anerkennende, intelligente und für die Zeit merkwürdig aufgeklärte Besprechung schrieb, nannte das Werk eine „Verzerrung“ des Goetheschen Gedichts. Berlioz selbst hat in seinen Memoiren die prompte Antwort auf diese Angriffe durch die Erklärung gegeben, daß es ihm nicht eingefallen ist, in „Fausts Verdammung“ den Goetheschen „Faust“ zu komponieren: „Il y a encore d'autres Faust que celui de Goethe“. Er hat nur die „acht Szenen aus Faust“, die er als sechsundzwanzigjähriger Jüngling unter dem niederschmetternden Eindruck der Faust-Lektüre in einem Zug herunterschrieb, in der Übersetzung Gérard de Nervals verwertet. Alles übrige ist, mit Ausnahme von zwei oder drei Gandonnièreschen Texten, sein dichterisches Eigentum. So mußte es ihm auch unbenommen sein, im eigenen Hause nach Belieben zu wirtschaften, Faust nach Ungarn oder sonst wohin zu versetzen und ihn überhaupt tun zu lassen, was ihm behagte. Was er in „Fausts Verdammung“ mit Goethe gemein hat, ist nicht die Faust-Dichtung an sich, sondern der riesige, ewig giltige, in der metaphysischen Sehnsucht des Helden dem Musiker besonders entgegenkommende Stoff und die „rage de génie“, die er außer an Goethe auch an Shakespeare entdeckt hat. Naturgemäß sind die Partien, die dieses Merkmal Goethe-Shakespeareschen Geistes am deutlichsten an der Stirn tragen, die schönsten und hinreißendsten des Werks. Der fabelhaft sicher aus dem Inneren des ungarischen Nationalgefühls gestaltete Rakoczy-Marsch mit der Piano-Einführung des Hauptthemas und seiner glanzvollen Steigerung zum brausenden Fortissimo. Das zierliche, duftige, wie aus dem Sommernachtstraum entsprungene Sylphenballett im Dreiachteltakt, das — achtzig Jahre vor Richard Strauß — zum ersten Mal die Celesta verwendet und Mendelssohn als Vorlage zu seinem Frühlingslied gedient hat. Der gespenstische Tanz der Irrlichter, in dem die Danse macabre des Saint-Saëns vorgeahnt ist. Die Invocation, in der die Szene „Wald und Hölle“ lediglich in ihrem musikalischen Gehalt nachwirkt. Das Pandaemonium, das zu den Höllenlauten des Mystikers Swedenborg eine wahrhaft schwefelstinkende Sprache redet. Endlich Margarethes Verklärung, die in der Stimmung mit Goethes Schlußszene zusammenfällt. Nicht weniger glücklich ist der grotesk-ironische Berlioz in Stücken verwandten Charakters, in dem, durch des Satans Lieblingsinstrument (die Piccoloflöte) gemalten Auftritt Mephistos, dem mit vier Fagotten begleiteten Lied von der Ratte, dem hüpfend-stichelnden Flohlied und der höhnisch-verzerrten Amen-Fuge (einer grimmigen Parodie auf den Kontrapunkt als Selbstzweck). Am schwächsten sind die lyrischen Szenen ausgefallen, wenngleich überall geistreiche instrumentale Züge (das englische Horn in Margarethes Romanze

„Meine Ruhe ist hin") hervorleuchten. Fausts Arie „Hab Dank, dämmernder Abend", die später von Gounod kopiert wurde, bringt es zu keinem rechten Fluß. Das Liebesduett zwischen Faust und Margarethe hebt recht stimmungsvoll an, gerät aber dann in Meyerbeersche und Spontinische Phrasen. Des Berlioz Geistesrichtung war eben, wie Heine mit dem Hellgesicht des Dichters erkannte, das Phantastische, nicht verbunden mit Gemüt, sondern mit Sentimentalität.

Wer seinen Tschaikowsky kennt und liebt, wird ihn auch in der Partitur zur „Piquedame" wiederfinden. Verhüllt und verzerrt allerdings durch ein unsäglich schales, konfuses und langweiliges, von allen guten Geistern des Geschmacks und des Verstandes verlassenes, jenseits aller Bühnenmöglichkeiten stehendes Textbuch. Aber da ist die wundervoll weiche, wohlige, dunkelaufleuchtende Klangfarbe des Orchesters, die durch eine Mischung der tiefen Streicher mit den dunkeln Holz- und Blechbläsern entsteht. Da sind die knappen, prägnanten, durch immer wechselnde kühne Harmonisierung interessanten und stets neu beleuchteten Themen. Da ist die pikante Rhythmik, die aus dem spezifisch russischen Fünfvierteltakt die absonderlichsten Wirkungen zieht. Da sind die geistreichen Instrumentaleffekte, die in der Geschichte der modernen Orchestration neben Richard Strauß ein Kapitel für sich bilden: die prasselnden Pizzikatoschauer, die wie Hagelböen auf die unisono gehenden Posaunen herabstürzen, die heimlich auf- und abschleichenden Figuren der tiefen Streicher, über denen einsam eine melancholische Oboe irrt, die breiten Unisonos der Streicher, zu denen die Posaunen in der Gegenmelodie geführt werden. Dazwischen finden sich dann Züge von unverkennbar westeuropäischem Schnitt. Die breite, sinnliche, nicht immer sehr noble Gesangsmelodie, mit der der sonnengierige Russe dem lachenden Italien seinen Dank abstattet. Die muntern, gefälligen, pikant rhythmisierten Sätze, die in der nach dem Lorbeer der Delibes und Bizet langenden Nußknacker-Suite ihre Kristallisation gefunden haben. Endlich die netten, graziösen, altväterischen, etwas verstaubten Stückchen, auf deren Quelle Tschaikowsky in der Mozartiana-Suite verschämt hingewiesen hat. Dieses Schwanken in den Stilarten, dieses Fehlen eines festen, sicher erstrebten Ziels ist durchaus in der Natur des Komponisten begründet. Wie er als Kritiker gleichzeitig für Mozart und Rossini, für Wagner und Verdi schwärmte, wie er zuerst Chopin „zuwider", Gounod „manieriert" und Brahms „mittelmäßig" findet, um sie nachher alle der Reihe nach anzuschwärmen, so weiß er in seinen Tondichtungen nie, wem er eigentlich folgen soll. Hat er sich in seinen Symphonien, Suiten und Ouvertüren zur absoluten Musik bekannt, so kokettiert er sofort in seinen symphonischen Dichtungen „Francesca da Rimini" „Manfred" und „Romeo und Julia" wieder mit der Programmmusik. Hat er im „Wakula" und im „Mazeppa" sich Wagners Stilprinzip genähert, so gleitet er in der „Jungfrau von Orleans" wieder in die alte Nummernoper hinein. Die „Piquedame" bringt zur Erkenntnis dieses merkwürdigen Charakters kein neues Material bei. Stellen von echt Tschaikowskyschem

Gepräge wechseln mit oberflächlicher Alltagsmusik ab. Packende Szenen stehen unmittelbar neben rauschendem, leerem Getöse. Nur ein Gutes hat sie: sie lehrt uns, daß der Komponist der so heiß und mit Recht bewunderten Symphonien nicht als Meister vom Himmel fiel, daß er vielmehr in den zwischen den symphonischen Höhepunkten liegenden, hier zu Lande wenig bekannten dramatischen Stücken eine vorbereitende Arbeit geleistet hat. Die Mehrzahl der Themen aus der fünften (E-moll) und sechsten (H-moll) Symphonie steht zum Beispiel in der „Piquedame". Damit fällt auch die törichte Theorie, daß Tschaikowsky in der sechsten Symphonie („Pathétique") sich ein Schwanenlied gesungen hat.

Die Darstellung dieser beiden Werke — „Fausts Verdammung" und „Piquedame" — ist somit weder nach dem Sinn ihrer Schöpfer, noch in ihrem innern Wert begründet. Wenn sie jetzt trotzdem versucht worden ist, so geschah es aus dem offenkundigen Mangel an guten Neuheiten und ob der trefflichen Erfahrungen, die man mit der Wiederbelebung älterer, bereits verloren geglaubter Opern gemacht hat. Die Aufführungen selbst charakterisieren sich durch ihren Schauplatz. Die „Piquedame" im königlichen Schauspielhaus ist herzlich schlecht. „Fausts Verdammung" in der Komischen Oper bis auf kleine Flecke ausgezeichnet und reich an künstlerischen Anregungen. Herr Raoul Günsbourg, der uns demnächst im Königlichen Opernhaus das „Jeu de Monte Carlo" vorführen wird, hat auf das bekannte, jüngst gesprochene Wort des Kaisers exemplifiziert und aus dem Herzen seiner künftigen Wirkungsstätte heraus erklärt, daß nach seiner Meinung die Erweckung des „schönen Scheins" die Aufgabe der Bühne sei. Von diesem Günsbourgschen schönen Schein — der edle Monagasse hat sicherlich einen Tausendfrankschein gemeint — war bei der „Piquedame" nichts zu spüren. Die Dekorationen hatten jenen niederträchtigen, grauen, verwaschenen Teint, der selbst frischer Leinewand das Aussehen von alten Lumpen gibt. Die Regie hatte sich im ersten Bild einen veritabeln Kinderspielplatz mit Sandhaufen und Kuchenformen geleistet und dem Anfang der Wache ein paar mißverstandene Nuancen nach Gregor verliehen. Später, im dritten Bild, geriet man wieder in den alten Schlendrian. Wie die Gäste sich rücksichtsvoll umdrehten, nur damit das Liebespaar seine heimliche Aussprache halten konnte, war einfach köstlich. Die Inszenierung von „Fausts Verdammung" in der Komischen Oper schließt sich würdig den Regieleistungen an, die uns die fleißige Bühne, die einzige Opernbühne, an der wirklich gearbeitet wird, im Lauf des Winters geboten hat. Von den bezaubernden Bühnenbildern werden die traumhafte, von tanzenden Sylphen belebte Landschaft an der Elbe, die Erscheinung des rot beleuchteten Mephisto-Hauptes auf der schwarzen Gardine und die Himmelsszenerie dauernd und fortwirkend in der Erinnerung bleiben. Die Besetzung der Hauptrollen mit dem Dreigestirn Merkel-Buers-Padilla ist ersten Ranges. Sie übertrifft die Darstellung des Liebespaares in „Piquedame" durch Herrn Grüning und die Destinn. Die Königliche Kapelle ist natürlich nicht zu schlagen.

Variété und Theater/ von Willi Handl

Kürzlich hat sich die große Yvette Guilbert hier (in Wien) als Schauspielerin gezeigt. Es war ein recht interessantes Fiasko. Das Stück, das sie sich für die Gelegenheit hatte machen lassen, kommt dabei weiter nicht in Frage; es hätte vielleicht noch schlechter sein können, und um ein besseres wäre es jedenfalls schade gewesen. Denn die große Yvette, der wir so viele und so mannigfaltige dramatische Erschütterungen verdanken, ist keine dramatische Künstlerin.

Dieser anscheinend paradoxe Widerspruch haftet mit seiner zwiespältigen Wurzel in dem Doppelwesen aller Schauspielerei. Walten im Werk und über dem Werk, Erlebnis und Gebild, eigene Wirklichkeit und fremde Wahrheit, Enthüllung und Verstellung, Subjekt und Objekt: das ist, immer gleichzeitig und in unlöslicher Verbindung miteinander, die Schöpfung des Künstlers auf der Bühne. Religion ist ihr letzter, dunkelster Hintergrund; aus dem Schrei nach der Erkenntnis großer menschlicher Geheimnisse wurde sie geboren, gebiert sie sich immer wieder. Sie fragt den Schaffenden nicht nur: Was kannst du?, sondern sie bricht auch sein Innerstes auf und ruft ihn an: Wer bist du, und was ist in deiner Seele? Allen Kulturen, allen Rassen, allen Schichten haben diese Fragen geklungen; darum ist die Schauspielerei die erste und die allgemeinste unter den Künsten. Es ist die Kunst, in der die Menschheit dringender, heißer, gerader, als in allen andern, nach sich selber sucht. Gerader, und darum vielleicht primitiver. Durch tausend Täuschungen geht hier, wie überall, der Weg zum Wahren. Aber nirgends ist die Wollust des Getäuschten größer, nirgends der Genuß des Betrogenseins so erwünscht. Ein Ziel ist, wo der Weg aufzuhören scheint. Und man macht ihn freudig noch einmal, um wieder an dasselbe Ziel, an denselben Anfang, auf denselben Weg zurückzukommen. Die Schauspielerei ist die unewige Kunst, immer in ihrer eigenen Zeit gefangen, so sehr sie allen Zeiten gemeinsam ist. Und eine Zeit ohne große Perspektiven, ohne starkes Vertrauen zu sich selbst kann sie wohl gar zur Kunst der Stunde, der Minute herabdrücken. Der gedankenlose Kleinmut, die verdrossene Hast einer solchen Zeit übertrumpft den Schauspieler durch den Artisten, das Theater durch das Variété. Variété ist denaturiertes, irreligiöses Theater, Theater à la minute. Man wende hier nicht ein, daß auch die dramatische Schaubühne vieles, allzuvieles bietet, was mit dem religiösen Zweck der Kunst, die Bedeutung des Menschen in seiner Welt zu suchen, nichts gemein hat. Das gilt immer nur für denjenigen, der kritisch erkennend darüber steht. Wer mit der rechten naiven Freude, unliterarisch, ohne die Hemmungen verständiger Vergleiche, ganz bei der Sache ist, dem wird auch das roheste Schauerstück, das ihn heftig angreift, der leichteste Schwank, der ihn zu heftigem Gelächter treibt, von der menschlichen Natur etwas Besonderes ahnen lassen, das er im Leben nicht aufzufinden vermag. Denn auf dem Theater gefällt ihm nur, was er glaubt; und in diesem Glauben an das

Ungewöhnliche, verwegen Lustige, Wunderbare, Absonderliche oder Gefühlsstarke liegt allein der Keim zu dem unbeweisbaren Wissen um die höhern menschlichen Dinge. Das Variété aber ist das Theater der Ungläubigen. Die Frage: Wer bist du, und was ist in deiner Seele? erlischt bis auf die letzte Spur; es gilt nur mehr, was einer Besonderes kann. Das Wunderbare ist vom Verwunderlichen fortgedrängt, das Schauspiel ist zur Schaustellung geworden. Niemand will dabei etwas glauben oder ahnen. Sie wollen nur sehen, hören und vergessen; sie wollen eine Kunst für die Minute haben.

Was kannst du? schreit das Variété seinen Künstler an, und meint damit: Worin bist du, worin ist deine Leistung abnorm? Denn soweit du ein Mensch bist, wie andre, bist du für mich unbrauchbar. Und der Artist zeigt seinen Körperbau, das Spiel seiner Gliedmaßen, den Klang seiner Stimme, selten einmal seinen Witz. Aber fast alle seine Künste waren irgend einmal Religion, Bestandteil irgend eines Kultes. Der Zauberer war in uralten Zeiten Priester, und mit seiner Magie wollte er dem Höchsten nahe kommen; die Akrobaten, die Springer und Ringer waren Gymnasten, — die Götter hatten ihnen befohlen, schön zu sein, und sie turnten, sprangen und rangen um des Heils ihrer Seele willen; die Tänzerin war Dienerin Gottes, oder sie vermochte doch mit den Rhythmen ihres Leibes den Rhythmus der Seele ihres Volkes herrlicher auszudeuten. In den meisten Schaustellungen des Variétés ist so das denaturierte Schauspiel noch zu erkennen; die Zusammenhänge bleiben. Sie müssen nur immer vertuscht und verwischt werden in einer Zeit, die sich für sich selbst nicht sehr interessiert, die nicht den Trieb hat, sich selbst zu enträtseln, sich mit einer großen Wahrheit an die Ewigkeit anzuknüpfen. Die Großindustrie, aus dem festen Boden, aus den nationalen Grenzen, von allem individuell Menschlichen losgerissen, hat die Blüte dieser unpersönlichen, gefühlsleeren Kunst heraufgebracht. Die Maschine ist das rätsellosesten Wunder, das Variété ist die glaubensloseste Kunst. Darum mußte das Variété die höchste, die einzig blühende Kunst des Maschinenzeitalters werden.

Die Zusammenhänge bleiben; in den Künsten, wie im Leben. Die Maschine hat den Menschen nie ganz entwurzeln, der Zeitvertreib die gläubige Sehnsucht nie ganz totschlagen können. Und auf der Schaubühne des nüchternsten Erstaunens, der phantasieberauschtesten Wirklichkeit, auf den Brettern des Variétés hat sich immer wieder, von irgend einer Seite her, in irgend einer Inkarnation, die Idee des göttlich Erhabenen im Menschen Zutritt und Raum geschafft und hat dort ihre Zeitlang geherrscht, souverän und gewaltig, wie eben Ideen über Sinnliches herrschen. Da trat, zwischen die Ringer und Springer, die Kugelwerfer, Gewichtestemmer, Feuerschlucker und die andern Zauberer und Zeitvertreiber plötzlich ein andres Wesen und sagte: Seht her! Was ich kann, ist recht wenig: ich drehe mich im Kreise, biege die Hüften, neige mich, lächle, rege das Bein. Aber was ich bin, das ist die Seele meines Volkes, das ist die russische oder die spanische,

die englische, die französische, die kreolische oder die Nigger-Seele. Es ist meines Volkes Seele, oder der Schrei seiner Lust, oder die Linie seines Stolzes, oder die Eleganz seiner Kultur, oder die Melodie seiner Trauer; es ist etwas Allgemeines, Großes, ewig Menschliches, was man nicht können kann. Auch ich kann es nicht; ich bin es. Ich bin und ich stelle dar. Diese Schaustellung sei Euch nun wieder ein Schauspiel. So kamen die englischen Barrison-Mädchen, so kam die große Spanierin Tortajada, kam das Temperament der französischen Plebs in der Fougère und in der Buffet, kamen (damit man nicht meine, es müßten nur Frauenleiber sein) die unvergeßlichen russischen Tänzer, die Mexikaner, die wild-komischen Nigger.

Und noch eine kam, die sagte: Was ich kann, ist viel; aber was ich bin, ist noch mehr: Ich bin der redende Geist der modernen Menschheit. Das war die große Yvette Guilbert. Sie war der höchste schauspielerische Krampf des Variétés; sie war die kühnste, die monumentalste Zusammendrängung von Ewigem in Sekunden. Ein Zeitvertreib für die Sklaven der Minute; und eine göttliche Offenbarung für die Rätsellust der Sehnsüchtigen. In ihr schrie die Menschheit aus allen Tiefen auf. Ihre Worte, ihre Verse waren nur Oberfläche, mehr oder weniger unwichtig. Ihre Zuhälter, ihre Verbrecher, ihre Delinquenten waren nur so beiläufig in Paris, auf Montmartre, unter der Guillotine. Sie aber preßte die Wut und den Schreck des Menschentiers, die Lust und die Wirrnis der Sünde, den verzweifelten Schrei der ganzen Welt hervor. Ihre Schweine und Schweinchen, ihre alten Herren, wachsgelben Jungfern und lädierten Backfische — ewig giltige Gesichte von heimlicher Lüsternheit, von allem verpulverten und vergifteten Heidentum, das in unserm Blute schleicht. Ihre Betrunkenen und Provinzialen, ihre Bürger und Bauern und ihr hieratisch großer heiliger Nicolaus — Bilder, Bilder aus dem Innersten unsrer Zeit, aus der Heiligkeit und Dummseligkeit und Betrunkenheit und Beschränktheit unsrer Zeit. Der redende Geist unsrer Zeit war sie. Und zufällig eine Dame. So konnte ihre Stimme heller erglänzen, eindringlicher erzittern; so konnte ihre Figur, ihre Miene, ihre Tracht mannigfaltiger wirken. Aber mit diesen weiblichen Mitteln gab sie nichts Weibliches. Auf der Bühne war sie nie Dame, wie sonst die großen Sängerinnen oder Tänzerinnen, die nur sich selbst darstellen und damit schon alles Allgemeine und Erhabene, was ihr Volk, ihre Zeit, ihre Menschlichkeit in ihnen, während sie sich künstlerisch regen, erschafft. Die große Yvette war auf der Bühne nur redender Geist; ein starker, empfindungslos wissender, ungeschlechtlich neutraler Geist.

Sie war der höchste schauspielerische Krampf des Variétés; sie war die erste Glocke zur Rückkehr von der phantasieberauschten Spezialitäten-Bühne. Der Geist, der unerbittlich ins Ewige zeigende Geist der Menschheit war plötzlich mit seiner Macht über den maschinenmäßigen Zeitvertreib der Rätsellosen gekommen. Seine ohnmächtigen (und manchmal ehrenhaften) Versuche, sich des Minuten-Theaters dauernd zu bemächtigen, heißen mit ihrem kulturhistorischen Namen Kabarett. Wenn Rodolphe Salis, wie man sagt, der

Pate des modernen Kabaretts ist, so ist Yvette Guilbert seine große — wie oft mißverstandene! — Lehrmeisterin. Nun, wir brauchen uns um dieses kränkliche, künstlerisch blutleere Kind nicht weiter zu bekümmern. Der Geist, der es zeugte, kann es nicht erhalten und wird ihm nichts vererben; denn sein Vermögen gehört größern, weiterbauenden Künsten, es darf nicht für Minuten verschwendet werden. Immerhin ist aber das Kabarett mit seiner betonten Geistigkeit als ein endliches Sichbesinnen des Variétés auf das Künstlerische, als ein Versuch der Rückkehr vom völlig entgeistigten Schaustellungs-Theater wohl zu beachten. Der große Kabarettsturm, den Wolzogen über ganz Deutschland hin anzufachen schien, ist zwar ziemlich kläglich versäuselt. Aber was er alles umgebogen, entblättert, geknickt, vielleicht gar entwurzelt hat, zeigt sich dem Aufmerksamen doch deutlich genug. Ich kenne die Variétés in Deutschland nicht und habe keine Nachricht, ob sich dort etwa ähnliche Umgestaltungen wahrnehmen lassen, wie bei uns. Hier in Wien aber ist es, als begänne das Variété sich seiner selbst und seiner leeren Schaustellungen ein wenig, ein ganz klein wenig zu schämen. Die Luftspringer, die Feuerfresser, die Ballenwerfer, die Zauberer und andern Zeitvertreiber werden rarer und seltener. Es konnte schließlich einer den andern nicht mehr überspringen, überschleudern, überzaubern. Denn was Menschen können, ist endlich und findet seine unverrückbaren Grenzen. Unendlich an Wechsel und Bedeutsamkeit ist aber, was Menschen sind. Und das gilt jetzt mehr und mehr auch auf dem Variété, seitdem einmal der Geist über den Zeitvertreib gekommen ist. Eine Sängerin von Person eine Tänzerin von Rasse, ein Vortragender oder Witzbold, der aus dem Volk und zum Volk spricht, hat über alle Akrobaten und Hundeprofessoren den Triumph. Und von allen Seiten kommt plötzlich das Theater, das zu Boden geworfene, vertriebene, von der Minute übermannte Theater auf diese Bühnen. Es ist ein elendes, jämmerlich verwachsenes, knechtisch gemeines, hundsordinäres Theater, ein Theater für Anfänger im Geist und im Geschmack des Schauens. Aber es führt die grobe Phantasie der willig Getäuschten doch wieder über das trostlos Greifbare hinaus, es hat seinen (armseligen) Sinn hinter der unmittelbaren Wirklichkeit und macht den (tölpischen) Versuch, Menschen und menschliches Leben vorzustellen. Es lallt; aber auch in dem Lallen dämmert die Frage nach der Art und dem Leben von unsersgleichen. Kein Zweifel, daß jedem, der künstlerisch empfindet, diese Gattung Theater verächtlich und überflüssig erscheinen muß. Aber daß sie da ist und sich das Variété erobert, ist ein untrüglicher Beweis, daß auch in den geistig Ärmsten der Trieb besteht, nicht nur mit Augen und Ohren zu sehen und zu hören, sondern auch mit der Kraft der Einbildung, mit dem Geist und — man überspringe den Abgrund zwischen ihnen und uns — mit dem Gemüt. Hier oder dort: die Zusammenhänge bleiben.

Die große Yvette Guilbert, deren starker, die Zeit nachschaffender Geist das Variété schon im Variété überwunden hatte, ist nun von ihrem Ehrgeiz über die Grenzen einer andern Kunst gelockt worden, die auch erschaffen

muß, aber nicht aus dem starken Geist allein: in das Gebiet der Schauspielerei. Von dort kam sie vor Jahrzehnten her, verdrossen und ohne Erfolg. Man begreift es jetzt. Denn was sie kann und was sie ist, drückt sich von ihrem neutralen Geist und nicht von ihrer femininen Menschlichkeit heraus. Sie bringt die Dame, sie bringt das Weib nicht auf die Bühne. Da ist der Geist über ihr und hat alles Geschlechtliche unterdrückt. Auf der Bühne aber sind Menschen; Menschen von zweierlei Geschlecht. Und wenn dieser großen Verkünderin des Geistes da aufgetragen wird, Dame, Weib, Mutter zu sein, so bleibt ihre Künstlerseele ratlos. Wohl weiß sie alles; kann alles sagen, alles zeichnen, alles eindringlich erklären und bildhaft vorzeigen. Nur sein kann sie es nicht. Sie kann — als Künstlerin — nichts sein, als der starke, vielfältige, übermächtig eindrucksvolle Geist unsrer Zeit. Ihrer Seele, die jede Verkündigung dieses Geistes, als Stimmung, Schicksal oder Menschentypus, auf das intensivste miterlebt, ist es nicht gegeben, sich selbst in der Stimmung und dem Schicksal einer einheitlich dargestellten Menschenform auszuleben. Kühl und rein technisch gesprochen: Was sie in diesem Drama spielt, ist alles sehr klug, sehr geschickt und an vielen Stellen — zeichnerisch — genial erfunden. Aber, so tief es auch in ihrem Herzen erfühlt sein mag, es ist nirgends von den überzeugend weichen Linien einer Weiblichkeit, die für sich selbst bewegend spricht, künstlerisch eingehüllt. Der Zuschauer saß mit einem kalten geistigen Interesse an diesen Künsten, die er ehedem, als sie ihrer wahren Natur gemäß walteten, so unmittelbar und hinreißend heiß empfunden hatte. Das Schauspiel des starken redenden Geistes unsrer Zeit war nun, auf der dramatischen Bühne durch eine schlimme Laune denaturiert, erst recht zur müßigen Schaustellung verdorben. Und so wurde dieses Auftreten der großen Yvette Guilbert ein recht interessantes Fiasko.

Der Seltsamkeit und der größern Beweiskraft halber sei hier noch erwähnt, daß kürzlich auch Lene Land, ein recht geschickte Dame vom Variété — in zwei unbegreiflich idiotischen Stücken — an einem Theater aufgetreten ist. Ihr Fach war die neckisch blinzelnde Parodie; was sie kann, ist: zu zeigen, was andre können oder können wollen. Was sie — künstlerisch — selbst ist, hat man nie erfahren. Auch auf der Bühne zeigte sich keine Spur davon. Nur weil ihre ganze Laune, ihr anschmiegsam nachahmendes Verständnis, ihr kleinlich schlaues Spiel mit Nuancen so durchaus weiblich ist, gelang es ihr auch, auf der Bühne wenigstens Dame zu sein. Sie trug ihre Mäntel und Unterröcke mit großer Wahrscheinlichkeit, und in ihrem Lächeln, Zwinkern und Kokettsein lag etwas, das Leben war. Es war keine Kunst darin, kein Geist und keine bestimmte Persönlichkeit; aber doch irgend ein Weib, das sich selbst in einer andern zu spielen hatte, sich darin fühlte und — in diesen rudimentären Erscheinungsformen — darstellen konnte. Und hinter der öden Schaustellung — der zur Tragödin denaturierten Parodistin — blitzte, schwächlich zwar und für kurze Momente, doch das Schauspiel hervor, das die zwiespältige Gabe hat, gleichzeitig zu sein und zu bedeuten.

Kasperletheater

Bei Jacques Merk / von Lunovis

Ein Interview

(Hotelzimmer. Die Bühne ist leer. Es klopft mehrere Male. Endlich kommt der berühmte Komponist Jacques Merk mit Lumpi, seinem Frauchen, und ruft:)

Jacques Merk: Herein!

Betty Ohnescham (tritt ein): Guten Tag!

Jacques Merk: Womit kann ich Ihnen dienen?

Betty: Ich möchte Sie um eine Unterredung bitten.

Merk: Eine Unterredung?

Betty: Jawohl, ich bin Mitarbeiterin der Spreezeitung.

Merk (weist auf einen Sammetsessel. Lumpi setzt sich auf Merks Knie): Sie sind Mitarbeiterin der Spreezeitung?

Betty: Jawohl, und Sie, verehrter Meister —

Merk: Kennst Du die Spreezeitung, Lumpi? (Lumpi steckt Merk eine Zigarette in den Mund)

Lumpi: Die Spreezeitung?

Betty (einen Bleistift hervorziehend): Wann sind Sie demnach geboren?

Merk (verbindlich lächelnd; nachdem er sich die Zigarette angezündet): Also von der Spreezeitung sind Sie, mein Fräulein?

Betty: Ich bin übrigens Frau — aber —

Merk: Seit wann, wenn ich fragen darf?

Betty: Schon seit sieben Jahren —

Merk: Und wann sind Sie geboren?

Betty: 1870 —

Merk: Haben Sie Kinder?

Betty: Eins. Aber —

Merk: Und wie heißen Ihre Kinder?

Betty: Lenchen. Aber im übrigen —

Merk: Was haben Sie sich dabei gedacht, als Sie es zur Welt brachten?

Betty: Aber ich bitte Sie —

Merk: Womit haben Sie Ihre Flitterwochen verbracht?

Betty: Aber — verehrter Meister —

Merk: Haben Sie sich als Mädchen glücklicher gefühlt, als Sie sich jetzt als Frau fühlen?

Betty: O gewiß — aber —

Merk: Stehen Sie mit Ihrem Manne nicht gut?

Betty: O doch, aber verehrter Meister —

Merk: Was ist Ihr Mann?

Betty: Rechtsanwalt; aber —

Merk: Wo wohnen Sie?

Betty: Neue Straße —

Merk: Wohnen Sie schon lange da?

Betty: Wir wohnen seit dritthalb Jahren da — aber, verehrter Meister —

Merk: Gedenken Sie noch lange dort wohnen zu bleiben?

Betty: Das kann ich Ihnen nicht so sagen; denn — aber ich bitte Sie —

Merk: Haben Sie Zentralheizung?

Betty: Nein —

Merk: Pflegen Sie jeden Tag auszugehen?

Betty: Aber um Gotteswillen —

Merk: Wie heißt die Schneiderin, bei der Sie arbeiten lassen?

Betty: Aber —

Merk: Sind Sie Berlinerin?

Betty: Ja natürlich, aber —

Merk: Und was tun Sie, wenn Sie es nicht mehr sind?

Betty: Ich verstehe Sie nicht —

Merk: Ich meine, glauben Sie an Gott?

Betty: Wie soll ich Ihnen darauf so schnell antworten? Aber —

Merk: Wieviel Künstler haben Sie schon interviewt?

Betty: Sehr viele, aber —

Merk: Und wie sind Sie sich immer dabei vorgekommen?

Betty: Sehr geehrt; aber —

Merk: Sie sind wohl durch und durch Anhängerin des modernen Journalismus?

Betty: Ja. Aber, Meister, ich —

Merk: Welchen Journalisten lieben Sie am meisten?

Betty: Ich möchte keinen Namen nennen —

Merk: Haben Sie zu keinem ein näheres Verhältnis?

Betty (reißt den Mund halb auf) —

Merk: Darf ich mir Ihr Gebiß auf einen Augenblick ausbitten?

Betty (erhebt sich halb): Oh, verehrter Herr Meister — Ihr Interesse für mich ist zu schmeichelhaft —

Lumpi (springt von Merks Knie herunter): Um Himmelswillen, Schacki! Du sollst ja um elf auf der Probe sein!

Merk (nimmt die Uhr heraus): Donner und Doria! Ja, nicht wahr, da entschuldigen Sie schon, liebe Frau — aber ich weiß ja Ihren werten Namen noch gar nicht —?

Betty: Betty Ohnescham.

Merk: Also, geschätzte Frau Betty Ohnescham — nicht wahr, Sie entschuldigen?

Betty: Oh, Jacques Merk hat nicht nötig, sich irgendwie zu entschuldigen! Auf Wiedersehen, verehrter Meister! Empfehle mich, gnädige Frau!

Das Ehepaar: Adieu. Adieu.

(Betty und Merk nach entgegengesetzten Seiten rasch ab)

(Vorhang)



Rundschau

„Berliner Theater"

Dies Bändchen ist für Hans Ostwalds „Großstadtdokumente" von Walter Turszinsky verfaßt. Der Verfasser ist weder ein Künstler noch ein Kritiker, weder ein poetischer noch ein philosophischer Kopf: er ist ein Journalist. Willi Handl hat hier neulich dargelegt, was ein „Journalist" als solcher eigentlich für ein Wesen sei, und ist etwa zu dem Resultat gekommen: der unpersönliche Diener der öffentlichen Neugier. Es sei mir vergönnt, dies gute Resultat auf einem andern Wege zu erreichen: vom, sozusagen, „Ästhetischen" aus. Denn der Journalismus ist doch auch ein Formproblem; er bedient sich desselben Materials wie Dichtung und kritische Wissenschaft: der menschlichen Sprache. Es muß also möglich und aufschlußreich sein, das besondere Formprinzip des Journalisten abzugrenzen. „Form"-Prinzip ist freilich schon zuviel gesagt, denn so liegt der Sachverhalt: Kritiker und Dichter formen, gestalten die Sprache; Journalisten nehmen, benutzen sie. Jene eigentlich Produktiven dienen im letzten irgend einer tiefen Leidenschaft, die sie nach Macht über die Seelen zu trachten heißt. Deshalb gestalten sie die Sprache zu einem Suggestionsmittel um. Der Dichter setzt die bestehenden Worte in einen Rhythmus und in Kombinationen, daß ganz neue, sinnlich bezaubernde Wirkungen entstehen; der Kritiker löst das vorgefundene Begriffszeichen analytisch auf und sucht durch neue Kausalverkettung der Sprachelemente logischen Zwang zu üben. Beide sind Gewaltherrscher über die Sprache, weil sie über Menschen Herrschermacht begehren. Der Journalist aber ist Diener — Diener des Publikums, das ungenötigt weder erkennen noch fühlen, sondern nur hören will, und deshalb auch Diener der Sprache. Denn da nichts, als schnellverstanden zu werden, sein Ziel ist, formt er die Sprache nicht zu irgendwie neuem Gebilde; er nimmt sie mit all ihren Konventionen, ihren fertiggeprägten, langumlaufenden Verkehrszeichen. (Die scherzhaft bekannten stereotypen Zeitungsphrasen sind die leicht erkenntliche Originalitätsschminke auf den Wangen dieser Trivialität.) Der Journalist kann, da Neues im strengen Sinne ja nur, ganz ausschließlich, durch neue Worte gesagt werden kann, also auch nie etwas wirklich Neues, etwas dem Wesen nach „Produktives" sagen. Er kann nur auf dem Niveau der bestehenden Weltanschauungskonvention, die im Kern für ihn sakrosankt ist, neue Inhalte aussprechen. Er berichtet Tatsachen: der „Reporter" ist die Grundform des Journalisten. Er dient, sprachkritisch betrachtet, weder dem Trieb sinnlicher Lebenssteigerung noch dem Trieb der Erkenntnismehrung durch Worte, sondern dem, was Fritz Mauthner das Schwatzbedürfnis der Menschheit nennt.

All dies mag nun vielleicht sehr abschätzig klingen, ist aber rein sachlich als eine, auch im Interesse der sprachlich Produzierenden nötige, Abgrenzung von Wirkungsweisen gemeint. Im übrigen schiene es mir sehr töricht, aus dem Wort „Journalist" mit literarischem Hochmut ein Scheltwort machen zu wollen. Die Neugier oder das Schwatzbedürfnis des Menschen ist ein so gewaltiger Faktor unsers

Lebens, daß sie ihre Diener unmöglich missen kann. Der Journalist erfüllt eine notwendige und damit berechtigte soziale Funktion und ist in seinem Beruf so unverwerflich wie der Bankier, der Ingenieur oder der Arzt. Und wie in jedem Beruf, gibt es auch innerhalb des Journalismus gute und schlechte Funktionäre. Den guten Journalisten unterscheidet vom schlechten zunächst der klare menschliche Anstand; daß er nämlich wirklich — wie von ihm erwartet — der Neugier, dem Stoffinteresse des Publikums und keinem Privatinteresse dient, daß er das seiner Meinnung nach allgemein Interessante, nicht das ihm oder andern Privaten Nützliche zum Gegenstand seiner Mitteilung macht. Sodann, daß er an dem seiner Berichterstattung zugewiesenen Kreis selber einiges Interesse hat. Dies Interesse, dies Gernverweilen im Bestehenden, ist etwas völlig andres als die leidenschaftlich-revolutionäre Anteilnahme eines Schaffenden, die nie den bestehenden Dingen, sondern deren Wesenskern und dessen Entfaltungsmöglichkeiten gilt. Diese Leidenschaft bleibt dem richtigen Journalisten stets eine belächelnswerte Jugendlichkeit oder ein weltunkundiger Fanatismus. Aber ein gewisses Sachinteresse des guten Journalisten ist doch Voraussetzung für ein einigermaßen umsichtiges Sammeln und lebhaftes Mitteilen der Fakten. Schließlich wird der gute Journalist, im Unterschied zu dem nur allzuhäufigen schlechten, nicht unter, sondern auf dem Niveau der bestehenden Bildungskonvention sich bewegen und wird deshalb sprachlich ein unschöpferisches, aber soweit er sich in den Schranken eines Mitteilenden hält, „gutes" Deutsch schreiben.

In all diesen Beziehungen ist die vorliegende Schrift das typische Buch eines guten Journalisten. Eines Journalisten: überall, wo der Verfasser sich auf das Gebiet künstlerischer Nachbildung oder kritischer Wertung wagt, versagt er völlig. Was er im ersten Kapitel über das Verhältnis des berliner Theaterbetriebs zur Volkswirtschaft sagt, ist ebenso oberflächlich, wie das, was in den folgenden Kapiteln über das Verhältnis dieses Betriebs zur Kunst gesagt wird. Eine physiognomie- und begründungslose Reproduktion der anständigern Durchschnittsmeinung. Dem Unterbewußtsein des Verfassers ist bei dieser Arbeit auch ersichtlich nicht wohl — sein Stil wird im kunstlosesten Sinne des Wortes „nervös", das heißt: er verstrickt sich in langen, stolpernden Sätzen, in mühsamen, unschaubaren Bildern. „Ein Sprachrohr und ein Portrait des Inhalts dieser Tage geben" — oder: „sich dabei begeben, festzustellen" — und: „Anna Schramms ihrem Alter weit voraus eilende (!) Beweglichkeit" (das Gegenteil ist gemeint). All dies und sehr vielmehr passiert dem guten Journalisten, der sich aus seinem Gebiet wagt; der ohne Kraft zur Abstraktion Prinzipielles sagen soll. Fast immer bleibt er am Beispiel haften: statt der wirtschaftlichen Analyse des Theaterbetriebs gibt er Anekdoten von den letzten Krächen, statt einer allgemeingültigen Beleuchtung der Bühnengenossenschaft einen mit allen Details gefüllten Bericht ihrer letzten Generalversammlung. Wie ein Epigramm auf diesen ganz am Gegenwärtigen, am Bericht von gestern haftenden Journalismus wirkt der angehängte „Wegweiser durch Berlins Theater", der natürlich schon bei Erscheinen des Buches (das eben kein Zeitungsblatt ist!) völlig veraltet war.

Aber kaum betritt der Verfasser sein Gebiet, kaum erzählt er ohne Ambitionen von allerlei erlauschten und gesehenen Dingen, so ändert sich das Bild. In einem flotten, einwandsfreien, unterhaltsamen Deutsch berichtet er von Bühnenbällen und Schau-

spielerkneipen, von „guten und schlechten Gagen" und „jüdischen Theatern". Er plaudert allerlei Wissenswertes oder doch Amüsantes über den Bühnenklub, die Theaterschule, den Agenturbetrieb, das Mimen-Kaffeehaus. Man freut sich an dem warmen Interesse des Verfassers für diese kleine Sonderwelt; man billigt manche seiner gescheuten Bemerkungen (wie den Protest gegen die hasardistische Entwicklung des Bühnenklubs) von Herzen; man genießt ohne Widerspruch diese offenbar wohl orientierten und hübsch geschriebenen Berichte. Da diese gut journalistischen Kapitel die entschiedene Mehrzahl im Buch bilden, so entsteht eine Schrift, die im Sinne einer interessanten Materialsammlung wohl als Großstadtdokument in theatralicis gelten kann.

Julius Bab

J. J. Davids Gesammelte Werke

Am 20. November des abgelaufenen Jahres ist der wiener Dichter J. J. David entschlafen. Reich an Leiden, ist sein Leben auch reich an Ertrag gewesen.

David war kein Kind des Überflusses, leichtes und gefälliges Spiel war ihm versagt. Sein Pflug griff tief. Seine Hand warf langsamkeimenden Samen. Er wußte sich nicht in den Wankelmut der Menge einzuschmeicheln. Die aber einmal seines Wesens Kraft und herbe Ehrlichkeit erfahren, müssen ihm für immer treu bleiben; seinem Werk, dem keine launische Mode etwas gab, kann keine Laune der Zeit etwas nehmen.

Modern im besten Sinne des Wortes, ward David von der realistischen Bewegung des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts getragen. Aber das äußerlich scharf Erschaute ward in seinem reichen Gemüt verinnerlicht. Vermochte er, wie kaum ein andrer neben ihm, im zeitgenössischen Roman das Bild seiner lieben Stadt Wien mit ihren Typen und ihren Sonderlingen zu zeichnen, so führte der Erzähler David auch in die heimatliche mährische Ebene, die Zusammengehörigkeit des Menschen mit dem angestammten Boden, die Abhängigkeit von den Stimmungen der Landschaft sehend und deutend. Auch treten die historischen Gestalten, die er in seiner Frühzeit rief, als Zeugen desselben festen und mannhaften Sinnes neben seine modernen Menschen.

Der Wortkarge erschloß sich in seinen Gedichten, — von denen bisher nur ein kleiner Teil veröffentlicht wurde. Innig oder herb drang der Ton aus Davids Eigenart. Es erwies sich, daß sein Ohr, an welches das Geräusch des Tages nur gedämpft zu dringen vermochte, melodischen Klängen zugänglich war, daß der hart um die Geltung des Wortes Ringende die Sprache meisterte.

Es war der letzte Wunsch des Dichters, seine Werke, wie sie innerlich zusammengehören, auch äußerlich vereint und gesammelt vorzulegen. Er sollte es nicht mehr erleben. Uns aber, denen er selbst seine literarische Hinterlassenschaft anvertraut hat, ist es nicht nur lieb, diesem Wunsch Rechnung tragen zu können, es dünkt uns auch ein Gebot innerer Notwendigkeit, einem der hervorragendsten und ernstesten Vertreter modernen deutschen Schrifttums in der Gesamtheit seiner wesentlichen Schöpfungen das bleibende Gedächtnismal zu sichern.

Die Ausgabe der gesammelten Schriften J. J. Davids, zu deren Subskription wir hiermit einladen, ist gleichzeitig durch das Entgegenkommen des Verlegers bestimmt, den Hinterbliebenen den Arbeitsertrag des Verstorbenen zu sichern. Die Verehrer des Dichters und alle, die für moderne Literatur Herz und Verständnis haben, bitten wir, durch ihre

Teilnahme an der Subskription das Zustandekommen dieser Ausgabe zu fördern.

Berlin und Wien, im Februar 1907

Oscar Bie, Emil Frankl,
Ernst Heilborn, H. Glücksmann,
Erich Schmidt, Alex von Weilen

Die Subskription verpflichtet zur Abnahme des ganzen Werkes. Einzelbände können nicht abgegeben werden. Der Preis des vornehm gebundenen Bandes beträgt sechs Mark oder sieben Kronen, zwanzig Heller. Der erste Band soll im Juni 1907 erscheinen, die ganze Ausgabe in sechs Bänden spätestens im Juni 1908 fertig vorliegen.

Die Bände werden den Subskribenten jeweils nach Erscheinen unter Nachnahme des Betrags direkt zugestellt.

Die Subskriptionserklärung ist zu adressieren an

Herrn Dr. Ernst Heilborn,
Berlin W., Kurfürstenstraße 83.

Die Presse

Der Gott der Rache

Berliner Lokalanzeiger

Ich glaube nicht, daß in Herrn Asch ein Dramatiker erwachsen wird, der der Bühne Schöpfungen von festem Gefüge, von packender dichterischer Gewalt geben wird. Aber das Klein-Genre und die Klein-Charakteristik des Milieus, das ihm vertraut ist, wird ihm sicher gelingen. Dem Gegensatz der ehrbaren Prüderie, die in der Familie des Besitzers eines unsaubern Hauses zur Erscheinung kommt, hat Zola in „La Terre" den einzig denkbaren Ausdruck gegeben, den der Komik. Bei Schalom Asch wirkt die widerwärtige Szenerie des öffentlichen Hauses geradezu abstoßend, so daß der tragische Ernst keine tiefe Wirkung hat.

Tägliche Rundschau

Ein so widerwärtiges Milieu im hellen Licht der Bühne zu behandeln, ohne in die Sackgasse trübster Elendsmalerei zu geraten, oder, verlockt zu umständlicher Wirklichkeitstreue, im Zuschauer Widerwillen zu erregen, ist ein beachtenswertes Zeichen künstlerischen Vermögens. Die Klarheit der Linienführung, der schlichte dramatische Aufbau, die sichere Hervorkehrung des Wesentlichen sind weitere Vorzüge des Werkes, das von dem Verfasser noch Besseres erwarten läßt, wenn sich sein Anschauungskreis erst erweitert hat. Ein Großer ist er nicht, künstlerische Offenbarungen haben wir kaum von ihm zu erwarten. Eine vielfach grobkörnige Mechanik, die Durchsichtigkeit des ganzen Planes, ermüdende Wiederholungen kleiner Züge und eine allzu deutliche Anlehnung an die Shylock-Jessica-Vorlage beeinträchtigen stark die ästhetische Wirkung. Und streift man die bunte Hülle von dem Drama: das eigenartig-fremde und darum interessante Milieu, so bleibt ein immerhin noch sehenswertes, aber keinesfalls hervorragendes Theaterstück übrig.

Berliner Börsencourier

Schalom Asch ist der Mann der derb zupackenden Faust. Sein Stück ist dem Inhalt nach ebenso brutal, wie der Durchführung nach — ein Theaterstück mit Theatereffekten, grobschlächtige Mache. Und dann wieder unter der Spreu ein echtes Weizenkorn: Irgendeine Szene, die auf Können deutet, die zart abgetönt, mit sorglichen Uebergängen angelegt ist.

Die Post

Es ist ausdrücklich festzustellen, daß das jüdisch-dirnenhafte, übrigens mit einer verdächtig raffinierten Technik gearbeitete Vorstadtdrama im Deutschen Theater unter der glorreichen Direktion Reinhardt gespielt wurde, und daß am Schlusse hysterische Jünglinge und

Jungfrauen durch Johlen und Klatschen einen großen Erfolg markieren wollten und in naiver Verzückung Herrn Schalom Asch poetische Blumensträußchen zuwarfen. So fand die jüdisch-dirnenhafte Sache das rechte Publikum.

Berliner Tageblatt

Mich dünkt, daß hier eine dramatische Naturkraft steckt, die, von Hause aus gesund, das Ungesunde glaubt nachahmen zu müssen — mißbildet vielleicht durch schlechte Lektüre; man weiß ja, wie diese Ghetto-Bewohner mit ihrer ungeheuerlich strebenden Energie, wenn sie sich erst europäisieren, wahllos alles Gedruckte verschlingen. Aber die Quelle des Empfindens und Gestaltens in diesem Jüngling ist wohl echt und stark, und nur wir selbst, wir hoch und immer höher Kultivierten, sind so zimperlich geworden, daß wir jede Wucht auf der Bühne als eine Last, jedes starke Geschehen als störenden Choc spüren. Schalom Asch hat nur eines zu tun: diese unverbrauchte Kraft, die viele von uns bemängeln, weil sie sie selbst nicht besitzen, hat er zu wahren, aber auch zu veredeln.

Kreuzzeitung

Ein paar grelle Streiflichter fallen in die seelische Nacht der Auswürflinge, in denen Recht und Unrecht sich verwirrt, ein paar Worte aus armen vertierten Herzen finden den Weg zu den unsrigen. Daneben aber überwiegt der Widerwille und oft auch die Langeweile. Dem Verfasser war das jüdische Milieu geläufig; darum wählte er es. Dramen, wie dieses, spielen sich genau ebenso an den Grenzen Hollands wie über dem Ozean ab. Mit der Psychologie des Judenvolkes haben sie nichts zu tun. Aber mit dem polnisch-jüdischen Milieu ist mehr Sensation zu erzielen.

Berliner Morgenpost

Ein eindeutiges und sentimentalweinerliches, unter dem Patronat der Birch-Pfeiffer und der französischen Comédie larmoyante äußerst bühnengeschickt gemachtes Stück, das einen genrebildhaft feingetönten ersten Akt, einen langweiligen, wie es heißt, von der Zensur verstümmelten zweiten und einen schlechten dritten Akt hat.

Norddeutsche Allgemeine Zeitung

Ohne Zweifel besitzt Herr Asch, namentlich seinem westlichen Konkurrenten Heijermans gegenüber, guten Bühnensinn und Blick für das Wesentliche bei Einzelheiten. Aber die Kunst der innern Herleitung ist ihm noch verschlossen.

Nationalzeitung

Schalom Asch hat noch keine messianischen Zeiten gebracht; er hat manche Innigkeit und Geschicklichkeit verraten, die ihm gedankt seien. Im ganzen aber hat er gründlich enttäuscht und die deutsche Kunst nicht mit seinem jüdisch-deutschen Werk bereichert.

Vossische Zeitung

Der ganze Mann mit seinem Vorsatz, später einmal, wenn er Geld genug hat, mit Pferden anstatt mit Mädchen zu handeln, mit seiner rhetorisch breiten Glaubenssophistik, die sich in zahllosen Wiederholungen gefällt, mit der mechanischen Zweiteilung in seinem Wesen, ist eine grell gepinselte Theaterfigur, an der man kein tieferes Interesse nimmt. Auch sonst springt aus dem angehäuften Schmutz, der die Sinne belästigt, kein seelischer Akzent hervor; nur ein paar Striche der Dirnencharakteristik, die bei Goncourt, Zola und andern Franzosen in die Schule gegangen ist, bezeugen eine Art von Talent, die aber noch ganz in der Roheit steckt. Der Autor hätte viel nötiger, sich selbst zu entdecken, als entdeckt zu werden, und um das zu können, müßte er vor allem viel verlernen. Vor der Hand ist er nicht der Mann, uns über das Thema:

Gott und die Bajadere etwas Wesentliches zu sagen, und durch das „tiefe Verderben", das er bis zum Eindruck des Ekels ausmalt, sieht man nicht das „menschliche Herz".

Der Tag

Der Griff ist höchst unanfechtbar — doch Schalom Asch „hat" es nicht. Hier nicht. Er ist im besten Fall . . . beinah fesselnd. Es bleibt das Gefühl: ein Literat. Man wird darum noch zum Dichter nicht, weil es in Kalisch Bordelle gibt. Man wird darum noch zum Dichter nicht, weil der uralte Judengeist und Thora-Glaube gewaltig, inkommensurabel, schauerlich-groß ist. Asch enthüllt sich eben darum als ein kleiner Poet, weil er von solchem Geist keine tiefern Erschütterungen gewinnt.

Deutsche Zeitung

Das, was sich da abspielt, ist allenfalls ein beklagenswerter Unfall, ein Mißgeschick, ein Verhängnis, aber beileibe kein Drama! Um Skernewize und und Piotskow mag das wunder wie poetisch sein, uns würgt dabei nur der Ekel im Halse. Ich hätte nicht das überlegen ironische Lächeln sehen mögen, mit dem die Reinhardtschen Dramaturgen das beiseite geschoben hätten, wenn der Bringer solcher Gaben sich Karl Müller aus Halberstadt und nicht Schalom Asch aus Myslowitz oder Czestochowa genannt hätte.

Deutsche Uraufführungen

7. 3. Hans Werckmeister: Das Geisterauto, Einaktiger Schwank. Berlin, Figaro.

Kurt Friedberger: Das Glück der Vernünftigen, Wiener Bürgerkomödie. Wien, Raimundtheater.

Felix Philippi: Pariser Schattenspiele, Fünf Einakter. Wien, Kleines Schauspielhaus.

8. 3. Freiherr von Westenholz: Prüfung, Schauspiel. Eßlingen, Stadttheater.

Ehlers - Alsterthal: Ums Letzte, Einaktiges Schauspiel. Hamburg, Schillertheater.

9. 3. Fritz Kuhlbrodt: Tolle Streiche, Lustige Komödie. Guben, Stadttheater.

12. 3. Anna Haverland: Adam Asper, Einaktiges Lustspiel. Dresden, Königliches Schauspielhaus.

Aus dem Inhalt der nächsten Nummer:

Hauptmann jenseits vom Naturalismus/ von Franz Servaes
Lyrik/ von Christian Morgenstern
Komödien und Komöden/ von S. J.
Frau Duse/ von Alfred Polgar
Moderne Sklaven/ von einem Clown
Sechs Kapitel Schauspielerelend
I Einleitung
[II Der Vertrag
III Intendanten und Direktoren — Deutsche Bühnen-Genossenschaft — Theateragenten
IV Künstlerische und wirtschaftliche Konkurrenz der Bühnenkünstler
V Abhilfe
VI Beifall und Hervorruf — Kritik — Regie-Autokratie]
Die Talentprobe/ von Robert Walser
Kasperletheater (Theatartarennachrichten vom 1. April 1907)
Rundschau

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Hauptmann jenseits vom Naturalismus / von Franz Servaes

Seit wir die schöne Gesamtausgabe der Werke Gerhart Hauptmanns besitzen — sie ist im Verlag von S. Fischer erschienen — haben wir zum Schaffen dieses Dichters eine neue Distanz gewonnen. Wir überschauen eine große, in sich abgeschlossene Wegstrecke, und wir erhalten einen gewissen Eindruck von Totalität. Vorher, in der Hitze und Exaltation des Kampfes um jedes einzelne Werk, bewegten wir uns notgedrungen in Extremen. Wir haben jetzt die Möglichkeit einer innern Sammlung und einer gerechtern Überschau. Und mit größerer Deutlichkeit als vorher dürfen wir uns fragen, was Hauptmann uns bedeutet. Worin er uns über den Alltag hinausführt. Und worin sein Anspruch begründet liegt, ein dauerndes nationales Besitztum zu sein.

Wir erkennen als das Tiefste im Dichter Gerhart Hauptmann die Universalität seiner Empfindung und Darstellung menschlichen Leidens. Alles Leid aber will Erlösung. Und wir werden uns fragen dürfen, welcherlei Elemente der Erlösung vom Leid uns in der Dichtung Hauptmanns entgegenleuchten. Was steht bei ihm als „Höchstes" jenem „Tiefsten" gegenüber?

Leid ist Bedrängtheit der Materie. Die Überwindung des Leids wird also nur durch eine Überwindung der Materie zu erlangen sein. Bei einem Dichter, der das Materielle, Irdische unsers Daseins in seine feinsten Elemente zu zerlegen vermag und mit einer gesteigerten Kraft und Reinheit widerspiegelt, erhebt sich demnach die Frage, welcherlei Macht er besitzt, um über die natürlichen Schranken solcher Kunstübung und Weltbetrachtung hinauszuwachsen. Mag er die Bedrängtheit und Enge schildern, mit der innigsten Versenktheit und Durchdrungenheit — in ihm selber wollen wir jene Helle und Weite spüren, die Druck und Gram durch lebendige Seelenkräfte wieder aufhebt. Wenn der Dichter mehr ist als ein aufs feinste arbeitender Registrierapparat, so wird er alle Kunst der sinnlichen Wiedergabe nur als ein Mittel zur Deutlichmachung übersinnlicher Einblicke und Erkenntnisse zu werten wissen.

Wir wollen bescheiden zu Werke gehen. Was ist wohl der einfachste Gegensatz zur menschlichen Leidempfindung? Was ist die primitivste unsrer Gaben, um das Druckgefühl in uns loszuwerden und uns zu freierm Ausblick auf eine höhere Warte zu geleiten? So einfach und primitiv diese Gabe erscheinen mag, so schwer und selten wird sie doch erlangt. Es ist die Heiterkeit des Gemüts, es ist das Lachen, der Humor.

In jedem Humor liegt eine Überwindung der Materie, eine Abwendung von ihr. Darum ist der Naturalist strengster Observanz, Zola etwa, geradezu grundsätzlich ohne Humor. Er mauert sich ein in das dunkle Gelaß sachlich-objektiver Weltbetrachtung, die Dinge sollen in seiner Wiedergabe sämtlich so erscheinen, „wie sie sind". Von der theoretischen Verblendung dieser Forderung sei hier ganz abgesehen, wie auch von der baren Unmöglichkeit ihrer Erfüllung. Aber selbst als „Ideal" genommen, erscheint sie unhaltbar. Ihre Grundvoraussetzung wäre eine totale Ausschaltung der Persönlichkeit. Und ihr letztes praktisches Ziel könnte nichts andres sein als eine mechanische Reproduktion. Hier schlägt der Humor aufs wirksamste eine Bresche. Er ist nicht geradezu antimateriell, aber er ist gleichsam unmateriell. Er steht ganz außerhalb der Frage nach korrekter, realistischer Bespiegelung. Er ist eine Form der subjektiven Beleuchtung, die sich ebenso leicht auf gänzlich Phantastisches, wie auf die Erscheinungen der von uns so genannten „Lebenswirklichkeit" erstreckt. Ja, er nähert diese beiden Kreise einander; er läßt das Phantastische wahr, das Wahre phantastisch erscheinen; und beides mit voller Absicht. Hiermit ist die naturalistische Doktrin durchlöchert, die Fessel der Materie gesprengt.

In Hauptmanns poetische Schöpfungen ist der Humor nur allmählich eingedrungen, hat sich sporadisch entwickelt, manchmal mit schönem Erfolg, ist jedoch nie zu jener beglückenden Sonnenhöhe gediehen, wo er das Leben gleichsam lachend unter sich beugt. Hauptmann ist zu bedenkenreich, zu innerlich sorgenvoll, nicht leicht und nicht frei genug, um jener organischen Lebensheiterkeit fähig zu sein, die den Humor (wie etwa bei Shakespeare) voll triumphieren läßt. Immerhin ist er ein wertvolles Gut seiner Persönlichkeit. Stünde diese Lichtgestalt nicht neben ihm, des Lebens Abgründe besäßen über ihn allzuviel Macht. Dann würde jener „starre Zug resultatlosen bohrenden Grübelns", den er in den Gesichtern der schlesischen Weber scharfäugig las, seinem eigenen Antlitz eingeschrieben sein und darin dominieren. Dann würde er von sich sagen müssen, wie sein geistiger Bruder, der Florian Geyer: „Der nagende Hund liegt mir unterm Herzen, dieweil ich zu leben hab." Ohnehin scheinen diese Worte auf Hauptmann vielfach zu passen. Aber durch den Humor hat er deren fatale Wucht gebrochen.

Kunstmäßig verwendet, ob auch sparsam eingestreut, begegnet uns der Humor bei Hauptmann zunächst in den „Webern". Wenn der alte Baumert sich seines Glückes rühmt, weil „ein Edelmannsfressen in seinem Bauch steckt"; oder wenn der Jäger-Moritz mit seinem „feinen Sprechen" prahlt, das er sich „aso angewehnt" hat, daß ers „gar nimeh loo'n kann"; und

selbst auch wenn Frau Dreißiger bei der Stürmung des Hauses in panischem Schreck dem Kutscher mit „liebster, bester Johann!" um den Hals fällt und sich von ihm abschleifen läßt: dann zwingt uns der rührend-komische Kontrast des unfähigen Verhaltens der Menschen zur Schicksalsschwere der Situation ein befreiendes mitleidiges Lächeln auf die Lippen. Es ist nur ein huschendes Aufblitzen von Heiterkeit, das uns durchfliegt, aber es zerteilt doch die dicke, stickige Atmosphäre und wirkt dadurch erleichternd. Daß die angeführten Momente gleichzeitig einen hohen Grad von Lebensechtheit haben, fällt hier nicht ins Gewicht. Nicht hierin so sehr liegt ihr künstlerischer Wert, als vielmehr in der bewußten Abdämpfung und Durchkreuzung einer Stimmung, die ohne sie etwas Erwürgendes haben würde.

In deutlicherer Frontstellung zu den Theorien des Naturalismus steht der Humor in „College Crampton". Niemand, der die wahre Natur der Potatorenkrankheit kennt, wird an die Heilung Cramptons glauben. Jedoch der Humor, der diese Gestalt durchströmt, überredet uns dazu, das für möglich zu halten, was in Wahrheit unmöglich ist. Im Innersten sind wir hier wohl keineswegs gläubig, aber wir sind so prickelnd angefüllt mit den heitern Zügen einer strotzenden Vitalität, daß wir zu jeder optimistischen Auffassung uns leichtfertig bereit erklären. So besiegt auch das bestechende Humorgewebe um Mutter Wolffen jeglichen natürlichen Widerwillen, den wir gegenüber dieser Lügnerin, Heuchlerin, Diebin und Betrügerin im realen Leben und bei „objektiver" Betrachtung empfinden würden. Wir schauen diese Gestalt „durch die Brille" des Humors, und sie erscheint uns gerechtfertigt, ja liebenswert.

Die Grenze im Humor Gerhart Hauptmanns zeigt sich (von den mißglückten „Jungfern vom Bischofsberg" sehe ich ab) besonders in den Märchendramen. Hier war dem Dichter sachlich keine Schranke gesetzt; aber er fand die Schranke in der Begrenztheit seiner Natur. Am deutlichsten in „Schluck und Jau". Nichts stand äußerlich im Wege, daß dieses Stück eine Dichtung der allbesiegenden Lebensheiterkeit hätte werden können. Es ist das nicht geworden. Die innere Kraft des Gelächters ist dazu bei Hauptmann nicht stark, nicht ursprünglich genug. Er kann sich der umdüsternden Schatten, die über seine Seele fliegen, nicht völlig erwehren.

Ich nenne eine zweite Leidbeschwörerin: die Liebe.

Die möge uns hier lediglich nach ihren seelischen Eigenschaften beschäftigen, als die vom Menschen erschaffene Sublimierung dumpfer tierischer Triebkräfte, als das Meisterstück seiner Dichterkraft, durch das er die chaotische Natur zähmt und veredelt. Hierdurch wird die Liebe für sein seelisches Dasein zu einer holden Zaubrerin und Glückspenderin, die ihm unermüdlich neue Welten heraufbeschwört und mit den bestrickendsten Trugfarben ausmalt. Und sie wird ihm zur Erzeugerin kühner neuer und schöpferischer Impulse, die ihn zu hohen Leistungen und stolzen Gesinnungen empor-

reißen, indem sie den letzten Rest von Kraft in ihm entbinden. Man möge etwa an Dehmels „Zwei Menschen" denken, um der Fülle steigernder Gemütsbefruchtungen, die hier liegen, inne zu werden.

Was zeigt bei Hauptmann die Liebe von der Seite dieser in ihr schlummernden Kraft? Im ganzen recht wenig. Im ganzen birgt sie, wie bei den meisten Modernen, mehr einen Fluch in sich und ein Verhängnis als eine Erlösung. Betrachten wir „Elga", das hierfür typischste Drama. Die Liebe ist hier ganz an die Materie gebunden, und die Materie wirkt zerstörerisch. „Sie tanzte, tanzte, tanzte auf eine qualvolle Weise vor mir", erzählt Starschenski von seiner Traumvision eines nackten Weibes — und damit ist alles gesagt. Der Tanz wirkt berückend, und diese Berückung wird zur Qual — wie alles, was Besessenheit bedeutet. „Ce qu'on aime avec violence, finit toujours par vous tuer", hat Maupassant einmal gesagt. Und wenn in diesem Falle auch Starschenski selber der Tötende ist, seelisch ist demnach er es, der ermordet wird. Er gab seine innere Freiheit an dieses Weib dahin, und so geschah es mit Notwendigkeit, daß er mißbraucht wurde. Das Weib trifft daher keine Schuld. Es tat, was seine Natur ihm gebot. Wie es im Liede heißt: „Ich bin ein wilder Vogel, und fahre daher." Keine abgefeimte Betrügerin ist Elga. Sie liebt Starschenski und Oginski zugleich. Sie liebt den, in dessen Armen sie gerade liegt. Und sie bedarf der Abwechselung. Beide Männer vernichtet sie. Sie kann nicht anders.

Eine pessimistische Metaphysik der Liebe, und nichts von Erlösung. So liegt auch über Rautendeleins Liebe der Schatten eines Verhängnisses. Sie möchte beseeligen und muß vernichten. Sie ist ein „elbisches Wesen". Dies ist ihr Fluch.

Dann aber Ottegebe. Die ist ganz und gar als „Erlöserin" gedacht. Sie gibt ihr Wesen dahin für das Heil eines andern. Sie wagt den Tod für des andern Leben. Ihre Liebe ist durch und durch altruistisch, ekstatisch, transzendental. Aber Ottegebe ist eine Hysterikerin und kein gesundes Sinnenweib mehr. Sie mag mit dieser Liebe einen mittelalterlichen, miselsüchtigen armen Heinrich erlösen, aber sie erlöst nicht uns. Sie hat auf die Fragen, die uns beunruhigen, keine Antwort. Die Macht dieser Liebe besteht in ihrer Ohnmacht. Das ist nicht, was wir begehren. Es liegen keine Fruchtkeime darin. Hier ist kein Typus, der trostvoll in die Zukunft weist.

Weit früher schon war Hauptmann dem von uns Begehrten nahegekommen, in der Figur der Ida Buchner aus dem „Friedensfest". Hier siegt die frische Unverdorbenheit einer Natur, kraft ihrer Liebe, über verhängnisvolle Verstrickung. Hier ist wirklich ein Weg, der nach oben geht. Hauptmann hat ihn beschritten, er sieht ihn sehnend vor sich, aber dann überläßt er es unsrer Einbildung, uns auszumalen, wie dieses Emporgeführtwerden wohl sein möge. Er selber ist unvermögend, es nach der Fülle seiner Intensität zu schildern. Er stammelt nur. Freilich liegt in diesem Gestammel eine von Hauptmanns tiefsten dichterischen Ahnungen.

Sehr Hübsches dann in Episoden. Die Marei im „Florian Geyer", deren Haar ihrem Liebsten lieber ist als das Haar der seligen Jungfrau. Und Herrliches versprach die Rahel im „Hirtenlied". Doch da versagte leider der Schöpferwille. Der Strom begann zu stocken, und das Ganze blieb Bruchstück. Endlich Pippa. Auch sie dem Irdischen fast ganz entrückt. Aber das entzückendste Phantasiegaukelspiel von Weibesfüße, das je geträumt ward. Ein kleines schillerndes Tanzfünklein, auf das alle Männeraugen beseligt starren — vom Herzen aus beseligt. Aber dann zerknistert es, verfliegt. Unmöglich, in Wahrheit die Beseligung zu erlangen. Unmöglich — außer in der Phantasie.

Auch hierin liegt eine Weisheit und eine Erlösung. Und sie führt uns ganz heraus aus der irdischen, sinnlichen Welt. Wer ihrer teilhaftig werden will, der muß wie Michel Hellriegel blind seines Weges tappen. Sähe er, er würde sich allüberall an den irdischen Dingen stoßen und vor lauter Scherben und Steinen inmitten des Weges ermattet zusammensinken. Glücklich ist nur der blinde Tor, der nichtsehende Träumer: dieses verkündet uns Michel Hellriegel. (Ähnliches kündete uns bereits Hannele Mattern.) Und damit sind wir soweit jenseits alles dessen, was der Naturalismus erstrebt, daß wir uns fast in Maeterlincks früheste Epoche zurückversetzt wähnen.

Doch freilich, es gibt einen Gegentyp. Noch ein Zweiter ist glücklich, ein Sehender, der alte Wann, und dieser meistert (abermals denken wir an Maeterlinck) la sagesse et la destinée. Doch er ist nur um den Preis sehend und glücklich, daß er für sich selber auf alles verzichtet hat. Er ist weiß und weise, uralt, seine Hirnzellen sind lebendig, doch das Blut in seinen Adern ist vertrocknet. Und abermals sind wir der irdischen Welt und ihren Verführungen weit entrückt.

Überwindung der Materie — indem man sie vernichtet oder sich selbst betrügt! Durch buddhistische Resignation oder durch poetisch tändelnde Träumerei! Beide Lösungen sind Jahrtausende alt, an beiden haben sich viele Generationen von Menschengeschlechtern in Europa und Asien bereits beruhigt. Man nennt das „ewige Gültigkeit". Aber genügt uns diese Art von Gültigkeit und von Ewigkeit? Wir sind heute ein unruhiges und unzufriedenes Geschlecht. Und wir bekennen es frei: diese Lösungen flößen uns Respekt ein, doch sie genügen uns nicht. Wir wollen nicht an der Welt vorbei-, noch über sie hinleben. Wir wollen in der Welt leben — freilich nicht geknebelt von der Materie, sondern ihrer Herr. Wir wollen die Natur klar ins Auge fassen und uns ihrer bedienen. Wir wollen ihre Kräfte einfangen und auf Maschinen leiten. Und sie soll unsre Menschenkraft nicht lähmen und zerreiben, sondern soll sie erhöhen und vervielfältigen. Dies allein dünkt uns eine der Reife unsrer Zeit und der Höhe unsrer Herrschaft würdige Lösung. Und das ist der Dichter und Seher, dessen wir harren, der unsrer Seele diese Lösung findet und sie uns durch Gestaltung unverlierbar schenkt.

Wie verhält sich nun Hauptmann hierzu? Zu dieser neu erwachsenen Forderung? Führt er uns ihrer Verwirklichung irgendwie näher?

Vielleicht mehr, als er selber ahnt. Jedenfalls mehr, als er bisher auszusprechen vermochte.

Dichter sind keine Philosophen, und sie dürfen nicht nach ihren in Worten formulierten Aussprüchen gewertet werden. Ihr wahrer „Geist" liegt so tief in ihnen verborgen wie in der Natur. Er muß aus ihren Werken erst herausgeschürft werden. Was für jedermann haschbar nach außen hin blitzt und leuchtet, ist angestecktes Geschmeide. Und oft blitzen die Similisteine am meisten.

Es gehört mit zum Ruhm Gerhart Hauptmanns, daß er in diesem Sinne „Geist" zu haben verschmäht (zum Schmerz mancher Feuilletonisten). Aber ich finde es unendlich „geistvoll", wie er die Natur belauscht, wie er sie einfängt, wie er sie für seine künstlerischen Zwecke diszipliniert. In seiner Gestaltenreihe fehlt uns der Typ eines wahren geistigen Herrschers über den Stoff; eines, der zwischen den Glut- und Brutöfen steht und die Materie zwingt, ihm dienstbar zu sein; eines, der die breiten Lebenswellen, mögen sie auch Blut und Schlamm mit sich führen, an sich heranrollen läßt, der ihren Dunst begierig trinkt und ihren Anprall mit eherner Brust gelassen auffängt und verrinnen läßt. Solch eine symbolische Gestalt eines wahren Lebensherrschers hat Hauptmann uns nicht gezeichnet. Doch er selbst hat als Künstler in der Art, wie er die ihn umbrandende Stofffülle meistert, etwas, das an jenen Typus gemahnen mag. Welch eine ungeheure Arbeit in dieser Richtung etwa in den „Webern" und im „Florian Geyer" geleistet ist, vermag freilich wohl nur der Ringende ganz zu würdigen — gleichwie nur der Maschinenbauer ganz versteht, welch eminente geistige Könnerschaft sich in der Konstruktion eines neuen Walzwerks kundtut. Man hat Hauptmann vorgeworfen, daß er in letzter Zeit lässiger arbeite, daß er seine Werke in halbfertigem Zustand entlasse. In mehreren Fällen trifft dieser Vorwurf zu. In andern Fällen, wo er erhoben wurde, erscheint er mir als haltlos. Beispielsweise bei „Pippa". Was hier fehlt, ist nichts als die letzte gedankliche Klarheit, das absolut Zwingende der Abstraktion, kurz, ein Stückchen Philosophie. Man mag es vermissen, doch sein Fehlen ist künstlerisch verzeihlich. Hingegen ist die wahre Kunstarbeit an dieser Dichtung nahezu tadellos und oft im höchsten Grad bewundernswert; ganz besonders aber in der Fülle und Farbigkeit, die durch ihre Sparsamkeit bricht. Nur bei vollendeter Stoffbeherrschung ist dergleichen möglich. Und wenn dazu noch das Ganze voller Anmut und Ahnungsfülle ist, so geschah wahrlich genug — und mehr, als die meisten begreifen.

Zu den „fertigen" Stücken gehört ferner „Der rote Hahn". Sein Fehler ist, daß es vielleicht von allen Hauptmannschen Stücken am wenigsten „Drama" ist. Doch das ist gleichsam ein Geburtsfehler; dieses Stück konnte kein Drama werden. Es enthält absolut episches Geschehen. Es bringt in seiner Schlußwendung ein Ereignis, das stets als Zufälligkeit

wirken wird und niemals als notwendige Folgeerscheinung des Vorausgegangenen motiviert werden kann. Aber ein Grundgebrechen in der Anlage durch Reichtum und Sauberkeit der Arbeit derart wettzumachen, wie hier geschah, kann nur einem Meister, einem souveränen Herrscher gelingen. Dazu kommt ein zweites. Was Hauptmann an einem Einzelnen nie gezeigt hat, das hat er hier instinktiv an einer Rasse offenbart: die Tapferkeit und Ungebrochenheit gegenüber dem Geschick. Wie der Dichter hier das märkische Volk geschildert hat, so trägt es etwas Unbesiegbares in sich. Jeder Einzelne ein Prachtkerl, der sich nicht ducken läßt — mag er auch sonst recht unsympathisch erscheinen. Verfluchte Racker, alle miteinander — aber nicht kleinzukriegen! Wenn, was hier am niedern Material gezeigt wurde, einmal an einer großen Erscheinung, uns zur Ehrfurcht zwingend, dichterisch auflebte, dann wäre der ersehnte Ausblick in die Zukunft frei. Dann hätten wir „den Menschen, der dem Schicksal gewachsen ist" — und es braucht nicht einmal ein „Übermensch" zu sein.

Diese Forderung sehen wir jetzt sich erheben. Irgend wann muß sie erfüllt werden. Hauptmann führt uns bis zur Schwelle und verläßt uns alsdann. Wird er die Schwelle je überschreiten?

Ecce Germania / von Christian Morgenstern

Was redet ihr so viel von Einsamkeit,
von Selbstentblößung, Tragik mimischer Kunst! . .
Sieh da, mein Volk, die Frucht viel tieferer Not!
Dein Künstler fühlt sich nicht mit dir verwandt,
er glaubt entwürdigt sich, wenn er dir dient;
du hast ihn nicht als solchen Mann gezeugt,
der, ob in vielem auch von ihr entfernt,
doch Lieberes nichts als seine Mutter kennt.
Was jener Russen jeder in sich trug,
die ihre Dichter vor uns spielten: Dies,
mein armes Volk, in allem Reichtum arm,
in aller Ordnung arm und allem Fleiß,
dies bischen unantastbar heilige Liebe,
das sie mit ihrem ‚Mütterchen' verband,
Du weckst es, scheint es, heut zu dir nicht mehr.
Was in dir wertvoll, dünkt sich heimatlos,
genügt der ‚Pflicht', verbirgt sich in sich selbst;
und jenes unter all dem bunten Tag
treuschmerzliche sich eins und einig Fühlen,
es ist die Seele seines Tuns nicht mehr.
Du wardst ein Reich, mein Volk, und stolz geeint —
doch: ‚Mütterchen Deutschland!' — fremd klingts, keiner sagts.

Komödien und Komöden

Drei Theater haben in der letzten Zeit das Angenehme mit dem Nützlichen verbunden. Sie haben uns lachen gemacht und zugleich, zufällig und unabhängig von einander, so etwas wie einen historischen Anschauungsunterricht gegeben. Drei oder vier Komödien aus drei Ländern und drei Jahrzehnten sind auf ihre Lebensfähigkeit geprüft worden. Das England des siebzehnten, das Frankreich des achtzehnten und das Norwegen des neunzehnten Jahrhunderts haben sich vor dem Deutschland des zwanzigsten Jahrhunderts ausweisen müssen. (In einem Theaterblatt ist es erlaubt, so große Worte für die kleine Tatsache dreier Theateraufführungen zu gebrauchen.) Das Ergebnis wäre nur dann zuverlässig, wenn die Voraussetzungen gleichartig wären: wenn annähernd gleichwertige Schauspieler unter der Zwingkraft eines phantasievollen Regisseurs uns je ein Drama der Vergangenheit so dicht an Herz, Geist und Seele brächten, als wäre es heute entstanden. Das ist ein Ideal, mit dem bei den notgedrungen ungleichen Vorstellungen verschiedener Ensembles von vornherein nicht zu rechnen sein wird. Man ist darauf angewiesen, die Eindrücke der Bühne durch die Eindrücke des Buches zu kontrollieren. Täte man es nicht, so ergäbe sich, daß Beaumarchais größer und lebendiger ist als Shakespeare. Tut man es, liest man hintereinander die Komödien von Shakespeare, Beaumarchais und Ibsen, um die sich hintereinander das Königliche Schauspielhaus, das Neue Schauspielhaus und die Kammerspiele bemüht haben, so stellt sich heraus, daß „Was ihr wollt" in seiner Anmut unvergänglich ist, daß der „Barbier von Sevilla" und „Figaros Hochzeit" in ihrer geistigen Schnellkraft erstaunlich wenig erlahmt sind, und daß die „Komödie der Liebe" über ihr biographisches Interesse hinaus nur noch durch einen ganz leisen, verwehenden Hauch irdischer Unzulänglichkeit zu fesseln vermag. Jene Anmut wurde durch die würdevolle Talentlosigkeit königlich preußischer Hofschauspieler getötet. Diesen Hauch hat Reinhardts intimes Theater kaum einen Augenblick verspüren lassen. So war es einzig der Atem der französischen Vorrevolution, der uns manchmal anglühte, aus Kainzens Munde anglühte.

Hier ist das Feld des Kainz von heute, der entre deux âges steht. Er ist kein Liebhaber mehr, weil sein reifer und skeptischer Geist längst aufgehört hat, an ein jugendliches Liebhabertum zu glauben. Er ist noch kein Tragöde, weil ihm die unverwelkten Mittel des Liebhabers immer wieder den Aufbau eines Charaktergebildes stören, und er wird wahrscheinlich niemals ein ganzer Tragöde werden, weil ihm für die höchste Tragik die sinnliche Farbe, der höllische Beigeschmack und abermals der naive Glaube

an die Existenz einer Tragik, an die Unentrinnbarkeit eines tragischen Schicksals fehlen. Der Kainz von heute und nach menschlichem Ermessen der Kainz aller Zukunft ist der Komöde in Reinkultur. Der Tragöde leidet, macht leiden, unterliegt selbst und erhebt den Zuschauer dieses Untergangs. Der Komöde hat überwunden, lacht, macht lachen und gewährt den befreienden Anblick eines Siegertums. Des einen Element ist unter allen Umständen das Pathos. Des andern Element ist die Ironie oder der Humor. Kainz ist seinem Wesen nach Ironiker und in seiner Kunst ein Spieltalent erster Ordnung. Somit wäre zu einem Figaro viel gegeben. Nicht alles. Figaro ist überlegen, keck, ja dreist, quecksilbern, boshaft, nicht aus der Fassung zu bringen, mit allen Hunden gehetzt. Soweit trifft ihn Kainz. „Reden kann er," heißt es einmal von Figaro. Reden kann, weiß Gott, auch Kainz. Noch mehr. Figaro steht nicht nur über den andern, er steht auch über sich selbst. Er hat nicht nur Ironie, er hat auch Selbstironie. Was Kainz in anderen Fällen hinderlich ist, ist ihm hier also förderlich: seine Zersetzungskraft, die sich gegen Schöpfer, Schöpfung und Geschöpf, gegen Autor, Rolle und die Darstellung der Rolle selber kehren kann. Aber Figaro ist nicht bloß die Kritik und Negation der bestehenden, der herrschenden Gesellschaft: er ist zugleich die positive Zukunft, der Anmarsch des vierten Standes, der über Leichen geht, dem jedes Mittel recht ist, wenn es nur zum Ziele führt. Da ist Kainzens Grenze. Dieses Produkt einer gesättigten Geisteskultur ist Aristokratie, nicht Proletariat. Das drohende Gewitter ist in seiner Stimme, nicht in seinem Wesen. Figaro will von unten nach oben. Kainz muß, um Figaro zu scheinen, von oben nach unten. Figaro beschmutzt sich unbedenklich, wo es nötig ist. Kainz ist allenfalls ein Windhund, aber von edler, reiner und reinlichkeitsbedürftiger Rasse. So fehlt schließlich auch dieser Kainzschen Gestalt die letzte Lebensechtheit. Sie anzusehen, ist gleichwohl ein geistiges Vergnügen erlesener Art. Wer kein großer Plastiker ist, kann noch immer ein großer Tänzer sein, an dem Tempo, Rhythmus, Schwung und Biegsamkeit bezaubern. Kainz ist ein solcher Tänzer, und seine Fertigkeit ist so außerordentlich, daß er selbst im Wirbel unbenommen genug bleibt, den andern den Takt anzugeben. Dieser große Tänzer ist zugleich ein großer Tanzmeister. Man denke sich Matkowsky als Regisseur. Es ist undenkbar. Kainz als Regisseur beflügelt ein schwerfälliges Ensemble bis zur Unkenntlichkeit. Bei „Figaros Hochzeit" gelang es ihm nicht so, wie es ihm, vor bald zwei Jahren, an dem Ferienensemble des Burgtheaters gelungen war. Aber der harmlosere und zu weit größerm Teil veraltete „Barbier von Sevilla" wurde im Neuen Schauspielhause eine Vorstellung von einem Einklang, einem Brio und einer Blankheit, daß Kainzens Regie

mindestens ein ebenso starkes Verdienst zuzumessen ist, wie der komischen Schlagkraft des Herrn Ernst Arndt. Gegen diesen Bartolo trat Kainzens Figaro nicht nur an äußerlichem Umfang der Rolle zurück. Hier war eine dichterische Figur so restlos ausgefüllt, wie es Kainzens zunehmender Ungläubigkeit immer seltener gelingt. Ein wackelnder Kopf, ein kahler Schädel, ein fischiges Auge, ein fahler Blick, eine hottentottenhafte Miene, eine dicke Taille, ein schlaffer Leib, eine hohe Schulter, eine runzlige Haut, eine krumme Wade, ein dünner Schenkel, ein schlürfender Gang und eine keifende Stimme vereinten sich zu einem Bilde, an dem kein Zug übertrieben und jeder Zug zum Schreien drollig war. Da auch sonst niemand störte, entstand von einer verschollenen Komödie eine Aufführung, die sogar Rossinis Musik entbehrlich machte.

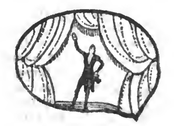
Musik! Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist, gebt volles Maß! Es ist derjenige Wunsch des empfindsamen Herzogs Orsino, den die Regie hauptsächlich befriedigen muß, um „Was ihr wollt" in seiner ganzen Schwermut und Sinnenfreudigkeit, in aller seiner Heiterkeit und Zartheit hervorzuzaubern. Musik des Wortes und der Stimmung, wohlverstanden. Freilich, das Auge der Regie darf auch nicht unempfindlich sein. Die Natur spielt in die Rüpelei wie in die Phantasei hinein. Ehe gröbste, närrische, durchschnittliche und seelenvollste Menschen sich gegeneinander abheben, ist die Umwelt, ist der Hintergrund zu schaffen, von dem sie sich in ihrer Gesamtheit abheben. Ein sonnenheller und ein nächtlicher Garten und das Zimmer eines Herzogs, der ein Ästhet ist. In diesem Zimmer treibt das Hoftheater die Barbarei auf die Spitze. Der Garten ist nur lieblos behandelt. Dort aber muß man vor den häßlich verschlissenen Vorhängen und der Massenhaftigkeit verstaubter Topfpflanzen und Gummipalmen den Blick wenden. Die Menschen, die sich in dieser Umgebung bewegen, sind ihrer würdig. Was nützt es, daß die Darsteller einiger winziger Röllchen die Haltung, die Stimme und das Wesen von Menschen haben, wenn an den Hauptgestalten so heillos gesündigt wird? Wenn der Hof des Herzogs, das Haus der Gräfin, Viola und ihre Leute, sowie das Schelmenterzett ohne alle feinern Unterschiede hingehauen werden, was nützt es dann, daß Malvolio ein künstlerisch köstliches Lebewesen ist? Es schadet eher, wie wenn im „Kaufmann von Venedig" Shylock den Mittelpunkt bildet. Es ist nicht angenehm, als ein Schwarzweißkritiker zu erscheinen, der von den Schauspielern die intimste Charakteristik verlangt und selber mit grellen Gegensätzen arbeitet. Aber auf jede Gefahr hin muß es gesagt werden, daß von dem Lustspielensemble des Hoftheaters zu Arthur Vollmer keine Brücke führt. Seine Kunst ist Klasse und Welt für sich. Trotzdem kann man es erleben, daß man mit erschüttertem Zwerch-

fell und lachtränenden Auges bejahrten Herrschaften in den Weg läuft, denen standzuhalten die Höflichkeit gebietet, und die einen darüber belehren, daß man sich seiner glücklichen Heiterkeit eigentlich zu schämen habe, weil — ja, weil ihr seliger Döring ein so unbeschreiblich besserer Malvolio gewesen sei als unser Vollmer. Solche laudatores temporis acti sind selten zuverlässig. Im verklärenden Schimmer einer schönen Jugenderinnerung erscheint ihnen unerreichbar, was selbst sie von unsrer Gegenwart für übertroffen erklären würden, wenn sie die Vergleichsobjekte nebeneinander sehen könnten. Es ist ein Unfug, und man soll ihn im Interesse der Großen von heute bekämpfen, wo man es wirksam tun kann. Es trifft sich für unsern Fall günstig, daß Theodor Fontanes Urteil über seinen Vornamensretter Döring als Malvolio erhalten ist. „Der Malvolio", sagt Fontane, „war mit unter den Gestalten, in denen der sonst so Meisterhafte nicht exzellierte. Döring gab ihm sozusagen als komische Figur aus erster Hand. Dies ist aber grundfalsch. Malvolios Komik ist erst Komik aus zweiter Hand. Zunächst ist er blos wichtigtuerisch, aufgesteift, würdig und feierlich, und weil er von dem allen ein Erhebliches zuviel hat, wird aus dem unendlich ernsten Menschen ein unendlich komischer Mensch. Aber das, was wir unmittelbar und als erstes haben, ist Ernst, nur Ernst. Die Komik treibt ihr Spiel nicht schon oben auf der Bühne, sondern beginnt erst mit der Wirkung des dargestellten Überernstes auf uns. Darin versah es Döring völlig." Mit einem Wort: Döring hat den Malvolio nicht charakterisiert, sondern als Aushängeschild für seine Lazzi gemacht. Vollmer ist immer schlichtester Menschendarsteller, nie bloßer Spaßmacher. Solch ein Malvolio ist für ihn im Grunde viel zu klein. Vollmer ist der Komöde als Humorist. Man weiß schon: der mit der lachenden Träne im Wappen, oder so ähnlich. Ein überreiches Gefühl, das nicht sentimental und unfrei, sondern durch Lächeln oder Lachen groß und frei wird. Bei Malvolio fällt das Gefühl weg. Der Humorist wird zum Komiker. Wie sollte Malvolio uns jemals teuer werden? Vollmer tut trotzdem alles, uns diesen Haushofmeister menschlich ein bischen näher zu bringen. Auch Fontane würde eine ganze Weile brauchen, um seinen Vollmer wiederzuerkennen: so sachlich und seines Amtes voll steht dieser Diener neben seiner Herrin. So ist es recht. Kein Mätzchen fällt lästig. Wirklich komisch wird der Kauz nicht eher, als bis die Fopperei beginnt. Er liest Marias Brief. Dabei soll, nach Fontane, Döring durch schlaues Augenzwinkern, überlegenes Stirnrunzeln, superior pfiffiges Lächeln angedeutet haben, daß er den Schwindel durchschaue. Vor solchem Unverstand sind wir bei Vollmer sicher. Eine unsagbar belustigende Veränderung geht unmerklich mit diesem Malvolio vor sich. Der Domestik wird zum Männchen. Der pflichtgetreue Beamte, der die übrige Dienerschaft bis dahin nur durch

seine Superklugheit und Salbungsvöllerei gereizt haben kann, wird jetzt, erst jetzt eitel und albern, ein Kindergespött, ein phantastisches Rindvieh. Es ist der gerade Weg zum Wahnsinn, zur unverschuldeten Tragik des ausgewechselten Ich, oder zur Karikatur. Es ist bewundernswürdig, mit welch untrüglichem Instinkt Vollmer dem einen wie dem andern Extrem fernbleibt. Er schöpft mit seinen unfehlbaren Mitteln die ganze Komik der Situationen aus, ohne den Charakter zu verzerren, und hat dennoch, bei der Entdeckung des Betrugs, einen Schrei der gequälten Kreatur, einen Trotz und Ekel der Geberde und der jähen Wendung, daß wir auf einen Augenblick ergriffen sind.

Solch eine Meisterleistung weckt die Sehnsucht, einmal das ganze Lustspiel meisterhaft gespielt zu sehen. Es wäre Reinhardts Sache. Er hat die Freude an Ton und Farbe, an Licht und Duft, er hat, in junger Schönheit, die drei Frauen und irrt, wofern er Engels als Malvolio für unersetzlich hält. Fontane mag wieder helfen. „In England wird diese Rolle von einem Heldenspieler gespielt. Als Malvolio überheldet dann, wie sich von selbst versteht, der Heldenspieler seinen Helden dermaßen, daß der komische Effekt geboren wird.“ Reinhardt versuche es also getrost mit Kayßler. Er hat gefährlichere Experimente gewagt. Das ärgste war das letzte. Davon zu sprechen, ist Verlegenheit. Denn was soll man dazu sagen, daß in den Kammerspielen — die durch ihre Eintrittspreise und ihre noch so kurze Vergangenheit den höchsten Anspruch an Repertoire wie Darstellung rechtfertigen — daß in den festlichen Kammerspielen Ibsens theatralisch unrettbare „Komödie der Liebe“ vollends in Grund und Boden gespielt wird? Es ist ein Trost, daß die beiden Vorgänger, eine von den Freien Volksbühnen und die Zickelsche Sezessionsbühne, das Stück noch schlimmer verhunzt haben. Aber wo geraten wir hin, wenn wir an Reinhardt solche Maßstäbe anlegen! Es ist für Bahr erfreulich, daß seine Regie weit weniger auffiel, als bei „Hedda Gabler“, also einen Fortschritt bezeugte. Nur daß die Kammerspiele doch wohl nicht eingerichtet sind, um Regisseure anzulernen. Es wird für die Laufbahn des Herrn Steinrück vermutlich von Bedeutung sein, daß er mit seiner geschmackvollen, einprägsamen, vornehmen und sympathischen Verkörperung des Kaufmanns Goldstad uns alle gefangen genommen hat. Aber was, um Himmelswillen, sind das für Erwägungen, wo es sich um die geflissentlich herausforderndste Theaterunternehmung Berlins handelt! Wie ist es möglich, daß auf dieser Bühne Herr von Winterstein den jungen Ibsen in eigener Person vernüchtert und verplattet! Tesman und Falk: wie reimt sich das zusammen? Wie ist es möglich, daß auf dieser stillen Bühne ein Fräulein Grete

Eine kaum flügge Theaterschülerin, die vielleicht in ein paar Jahren Rollen anderer Art bewältigen kann und heute als Ibsens reife, klar bewußte Schwanhild der tödlichen Blamage ausgesetzt wird. Was soll das alles? Falk und Schwanhild, die gemeint waren und geprobt hatten, wurden nicht zur rechten Zeit gesund. Was zwang Reinhardt, ein Stück, das würdig nicht zu geben war, um jeden, selbst um diesen Preis herauszustellen? Fragen über Fragen. Die Antwort fehlt. Weiß Reinhardt noch nicht, mit welchem Heer von böswilligen, verständnislosen, rätselhaft gehässigen Feinden er zu kämpfen hat? Dem Rivalen werden zehn Niederlagen um einen Sieg vergessen. Ihm werden nach einer Niederlage zehn Siege glatt ausgestrichen. Das ist nur wenig übertrieben. Wer denkt heute noch an „Gespenster", „Frühlings Erwachen" und „Friedensfest"? „Hedda Gabler" und die „Komödie der Liebe" werden zum willkommenen Anlaß genommen, den Kammerspielen ihr Existenzrecht seelenruhig abzusprechen. So blinde Wut geht an sich selbst zu Grunde. Reinhardt sollte trotzdem daraus lernen. Er hat sich offensichtlich übernommen. Alle andern Bühnen bringen es, wenn der ersehnte Jahresschlager ausbleibt, zu knapp acht Vorstellungen in einem Winter. Er hat mit einem Ensemble, das kaum für eine Bühne ausreicht, seine beiden Häuser mit sechzehn Vorstellungen versorgen wollen. Das war zu viel. Es hat sich gezeigt, daß solche Arbeit dann nur möglich ist, wenn an jede zweite Vorstellung die halbe Kraft und Liebe gewendet wird. Aber acht ganze Vorstellungen wiegen schwerer als acht ganze und acht halbe miteinander: das sei die Lehre dieses Winters. Die Kammerspiele werden uns erhalten bleiben. Sollen sie zu unsrer Freude bleiben, so muß das Abonnement fallen, das allem Anschein nach zu dieser sinnlosen Rekordarbeit der Anstoß ist. Ist es beseitigt, dann wird die Wahl der Stücke und der Darsteller strenger, die Dauer der Proben länger, die Qualität der Aufführungen die gute alte und eine so lieblose Komödie wie diese „Komödie der Liebe" ein Ding der Unmöglichkeit sein.



Frau Duse/ von Alfred Polgar

„Sich produzieren" — das ist Komödianten-Beruf. Was gehen uns alle Theorien, alle klugen und feierlichen Phrasen von der Kunst des Reproduzierens an? „Der Schauspieler macht die Figur lebendig." Möglich. Für uns, die Zuschauer, kommt es nur darauf an, ob und wie die Figur den Schauspieler lebendig machte. Unsre kritische Phraseologie dreht die wahren Zusammenhänge um, tut so, als ob das Drama die Materie und die Schauspieler deren Former und Beleber wären. Das gerade Gegenteil ist richtig. Gleichsam: die Rolle spielt den Darsteller. Beweis: eine schlechte Rolle und ein guter Schauspieler geben noch immer einen edeln Klang; eine gute Rolle und ein schlechter Schauspieler immer einen Mißton. Was wir, die Zuhörer, empfangen, ist nicht Klang, Farbe, Reiz eines Dichters, vermittelt durch den Schauspieler — sondern Klang, Farbe, Reiz eines Schauspielers, in Bewegung gesetzt, tönen, leuchten, schwingen gemacht durch einen Dichter. Auch ein Patzer, der ans Organ des Herrn Kainz schlägt, riefe Glockentöne wach. Und wenn der leibhaftige Goethe den Herrn Gregori aufzieht, klingt es dennoch heiser.

Aber Frau Duse ist wie eine Windharfe. Es ist gleichgültig, ob ein Lüftchen darüber zärtelt oder ein Sturm darüber tobt — wenn sie nur überhaupt zum Tönen gebracht wird, tönt sie schön. Kann gar nicht anders. Es ist gleichgültig, ob sie einen Dichter oder einen Stückeschreiber spielt: ihr bewegtes Ich vermittelt Entzückungen, die unabhängig vom Beweger sind. Der Stolz und die Anmut ihres Leibes, der Schimmer ihres Antlitzes, die Harmonie ihres Organs, ihres Schreitens, ihrer Hände — das ist der Quell unsrer Duse-Freude, nicht die „darstellerischen Qualitäten". Es ist gleichgültig, welche Rolle ihr den Anlaß gibt, zu funktionieren und so alle Schönheit ihres Seins auszufalten. Wozu dann die Bühne? möchte man fragen. Im Leben ist sie ja auch die, die sie ist? Stimmt gewiß — und ich möchte nur bemerken, daß vielen, nicht den wenigst fein und intensiv Empfindenden, stärker als alle theatralischen Augenblicke der Duse die Augenblicke ihres Sich-Bedankens ins Gedächtnis geprägt sind. (Also gerade Augenblicke, in denen die Duse nur Duse, nicht mehr Adrienne, Marguérite, Rebekka oder Hedda war.) Qualitativ hilft die Bühne der Duse auch sicher gar nichts. Sie liefert nur die Affekt-Hitzegrade, die Treibhauswärme, in der sich alle Blüte dieses schönen, duft- und farbenreichen Organismus: Duse öffnen kann. Sie schenkt die „hohen Momente", die das Leben spärlich gibt, die aber allein imstande sind, einem reichen Menschen sein Köstlichstes zu erpressen. Sie schließt den Strom, in dem eingeschaltet eine leuchtfähige Seele zu ihrer größten Helligkeit aufflammt. Sie gibt der Duse Anlaß, Superlative, kühne Variationen, Feiertagsklänge ihres Ich auszuspielen. Und sie stellt gleichsam einen Kreis unsichtbarer Spiegel um die bewegte Erscheinung Duse.

Ist das nicht vielleicht das Geheimnis jenes „Zaubers der Bühne“, der die jungen Leute so heftig zum Metier lockt: Dieses Gefühl vom Kreis der unsichtbaren Spiegel, in dessen Mitte der Mime sich dreht? Dieses Gefühl: „Hier wird mein Ich tausendmal multipliziert“? Wobei nur leider die ganze rechnerische Manipulation dem „Ich“ nichts nützt, wenn es gleich Null ist.

Die Realität der Duse schlägt alle Irrealität der Szene. Ihr wahrhaftiges Sein wirkt kräftiger als alle dichterische Fiktion, und der Gang unsers Blicks über ihre Erscheinung lohnt mehr als aller Flug, zu dem der dramatische Dichter unsre Phantasie lädt.

Darum: je allgemeiner, belangloser, gleichgültiger das Duse-Drama ist, um so besser! Es rückt doch ohnehin in den Hintergrund, ist Hintergrund für das Phänomen Duse. Und je flacher es ist, um so leichter, um so glatter wird es sich zum Hintergrund spannen lassen; je drastischer (theatralischer) seine Farbe, um so besser wird ein zartes, blasses, an Schattierungen reiches Kolorit (wie es der Kunst der Frau Duse zu eigen) sich von ihm abheben. Ich sagte: „Je allgemeiner das Drama ist . . .“ Das heißt: je typischer die Gefühle, die es darstellt, die Leidenschaften, die es in Freiheit setzt, die Ideen, die es zu einer „Handlung“ materialisiert — desto freier, ungehemmter, intensiver wird der Duse-Zauber wirken. Denn das Wesen ihrer Kunst ist: die geniale Abstraktion. Weil ihre sublime Art, ihre Schönheit und Grazie allen dargestellten Affekt so verklärt, reinigt, aus dem Irdisch-Persönlichen herausschält, daß sein Prinzipielles frei wird, sein ewiges Gesetz, seine (platonische) „Idee“. Die größten künstlerischen Leistungen der Duse sind immer solche Akte der Sublimierung: Befreiung der schwerlosen, reinen, weißen Idee aus den Zufalls-Formen und -Farben, in denen sie gefangen schien. In diesem Sinne hat die Begeisterung recht, wenn sie die Kunst der Frau Duse mit dem Wort „erlösend“ schmückt.

Je typischer eine Figur und ihre dramatischen Erregungen sind, desto besser wird Frau Duse sie darstellen. Ein apartes, ganz besonders geführtes Einzelschicksal muß ihr weniger gut gelingen. Weil von ihr die Lobphrase für den Schauspieler: „er verkörperte wunderbar die Figur so und so“ nie gilt. Weil sie nie eine Verkörperin ist, sondern stets das gerade Gegenteil: eine Entkörperin. Deshalb kann ich mir auch kaum denken, daß sie als Rebekka West oder Hedda Gabler — ich habe sie in beiden Rollen nicht gesehen — so außerordentlich sein könnte. Bin in tiefster Seele überzeugt, daß sie es nicht war. Und daß nur der Zauber ihrer Erscheinung, ihres Wesens, ihrer Stimme und Geberde berückt hat. Nicht: die Rebekka West der Duse; sondern: die Duse gelegentlich, mit dem Vorwand, aus Anlaß der Rebekka West. Charakteristisch scheint es mir da, daß fast alle kritischen Lobpreiser in der Besprechung der Duseschen Hedda den einen Moment rühmen, da sie Lövbergs Manuskript zerreißt. Das könnte sie — mit den singenden Geberden ihres Elans und der bebenden Intensität ihres Schmerz-Empfindens — eben ganz gewiß zu gleicher Wirkung als Solo-

Szene spielen, von deren Zusammenhängen, rückwärts und vorne, mit einem dramatischen Schicksal niemand das Geringste zu wissen brauchte.

Keine zweite Künstlerin der Bühne hat der europäischen Theaterkritik eine gleiche Fülle feierlicher, rauschender Vokabeln abgelockt. Diese Hitzigkeit der rettungslos, ewig Kalten, diese Begeisterung der rettungslos, ewig Ruhigen, dieser Schwarm der nie Schwärmenden für Frau Duses Adel, Schönheit, Würde, Anmut — das ist psychologisch nicht uninteressant. Es ist mehr als ein snobistisches Mitgehen. Es ist ein Brachial-Triumph der Persönlichkeit Eleonora Duse. Die Musik ihres Körpers, das Leuchten ihres Antlitzes sind stark genug, um auch ein stumpfes Ohr und Auge gleichsam: physisch zu alterieren. Mit anderen Worten: Die ästhetische Macht der Duse ist so groß, daß sie auch von denen, die keine besonderen Organe zur Aufnahme und Weiterleitung ästhetischer Eindrücke besitzen, als Nervenreiz empfunden wird. Es ist eine ähnliche Wirkung wie die der Wagnerschen Musik auf die Unmusikalischen: ein Griff an die Nerven, ein Choc, ein Materielles, das eigentlich gar nicht mehr als künstlerische Impression angesprochen werden kann. Weil Wagner den Unmusikalischen zu einer Art Empfindung der Musik verhilft, darum lieben sie ihn. (Sollten wir doch im Innersten musikalisch sein? fragen sie.) Weil die Duse den Unästhetischen zu einer Art Empfindung des Ästhetischen verhilft, darum schwärmen sie für sie. (Sollten wir doch im Innersten Künstlernaturen sein? lautet ihre Frage.) Es ist nicht so sehr die Freude und Befriedigung über die Duse, was die Leute in Schwung setzt; es ist die Freude und Befriedigung über sich selbst. Ein physisches Mitgerissen-Werden deutet sich der Zuhörer zu einem geistigen Mitgehen-Können um. Und ist selig. Was übrigens, prinzipieller betrachtet, keine schlechte Basis für eine unsentimentale Kunstphilosophie abgäbe.

Mit manchem persönlichen Reiz der Duse verblaßt allmählich auch mancher ihrer darstellerischen Reize ein wenig. In dieser ästhetischen Vollkommenheit, in dieser nie unterbrochenen Harmonie der Erscheinung macht sich bereits ein leiser süßlicher Beigeschmack bemerkbar. Man bekommt Hunger nach einer Dissonanz, Durst nach einem Tropfen Roheit; man „schmachtet nach Bitternissen". Unzerstört blieb — das Unzerstörbare. Der spirituelle Glanz ihrer Erscheinung, die Leidensgloriole über ihrem Haupt, der sehnende Blick über alle Grenzen hinweg in ihren Augen. Man spürt immer eine zitternde Lichthülle um diese Frau, ein wenig entmaterialisierte Duse um die reale Duse, als wenn die Seele über die Ufer der Körperlichkeit getreten und der Atmosphäre nah um diese einen ganz besondern subtilen Schimmer gegeben hätte. Unzerstörbar blieb der ganze Zauber, der aus der Melodie ihres Redens und aus der stummen Musik ihrer Bewegung strömt. Unzerstörbar blieb das ästhetische Mirakel des Menschen Duse und damit auch das beste Teil von dessen Künstlerschaft. Denn das Äußere der Duse ist das edelste Symbol ihrer Innerlichkeit, der Leib der Duse der schönste Ausdruck ihrer Seele, das Sterbliche an ihr sozusagen ihr Unsterblichstes.

Moderne Sklaven/ von einem Clown

Sechs Kapitel Schauspielerelend

I Einleitung
II Der Vertrag
III Intendanten und Direktoren — Deutsche Bühnen-Genossenschaft — Theateragenten
IV Künstlerische und wirtschaftliche Konkurrenz der Bühnen-Künstler
V Abhilfe
VI Beifall und Hervorruf — Kritik — Regieautokratie

I

Einleitung

Unser Jahrhundert des rastlosen stürmischen Fortschritts, das Jahrhundert der Wissenschaft, der Technik, der Aufklärung und der sozialen Fürsorge, das alle Werte umgewertet, unsre Anschauungen in so vielen Punkten von Grund aus verändert hat, ist doch an einer Klasse von Menschen spurlos vorübergegangen. Ein Stand ist es noch, der die Romantik in unsrer realistischen Zeit verkörpert, der von allen Reformen unsers gesellschaftlichen Lebens unberührt geblieben ist, für den es keine Befreiungskriege gegeben hat und keine Revolution und keine soziale Bewegung. Eine Klasse von Menschen lebt unter uns, die im Mittelpunkt des Interesses stehen, über deren Tätigkeit unendlich viel geschrieben wird, um deren soziale Lage sich aber kein Mensch bekümmert: sie sind eben die unveränderlich Romantischen. Romantik — und soziale Lage! Wie sollten die beiden Begriffe zusammenstimmen. Was geht die Romantik und ihre Träger Sonntagsruhe und Acht-Stunden-Tag an. Und wer wollte frevelhaft genug sein, in dieser an Idealen so armen Zeit von dem letzten Überrest einer schönern Vergangenheit die Schale der Romantik abzulösen, um uns arme Menschen in ihren Fehlern und Schwächen, in ihrer Not und Bedrängnis zu zeigen? Wer wollte es wagen, uns das stolze Ritterschloß, darin sie hausen, als armselige und traurige Plebejerwohnung zu enthüllen? Niemand — am wenigsten vielleicht sie selbst; denn diese Illusion, diese Romantik ist ja ihr einziger Besitz, Täuschung ihr Beruf und ihr Glück. Andre aber können es nicht; denn diese andern sehen nur das Ritterschloß und ahnen nichts von der armseligen Hütte, sie sehen nur die Insel der Seligen und ahnen nicht den giftigen Sumpf, der im Innern dieser seligen Gefilde liegt. Es ist das umgekehrte Märchen vom „unsichtbaren Königreich". Wo der glückliche Traumjörg ein herrliches Königreich und eine schöne Prinzessin sah, da konnten andre Menschen nur ein elendes Land und eine häßliche Bäuerin sehen; und was die Menschen hier für ein Paradies und ein Feenreich halten, ist in Wirklichkeit ein Land voll Elend und Sklaverei. Und noch welche sind da, die das Land der Romantik kennen und sehen, wie es ist, und dies

auch enthüllen könnten, die es aber nicht tun, weil sie klingenden Nutzen ziehen aus dem Nimbus der Romantik, der ihre Opfer umgibt.

„Lache Bajazzo, schneide die tollsten Grimassen" — denn so ist man dich seit undenklichen Zeiten zu sehen gewohnt. Vom „lustigen Bühnenvölkchen" geht seit undenklichen Zeiten die romantische Mär. Und wen hin und wieder die Kunde von dem „glänzenden Elend" des Komödianten aus einem Roman oder einer Ballade ereilte, der wob eine Strahlenkrone von Edelmut, Unglück, Größe und Mitleid, Dulden, Darben und seliger Zufriedenheit um des Beneidenswerten Haupt. Sah er den so vielfach Vergötterten, von Frauenliebe und Lorbeerkränzen Erdrückten auf der Straße, so wandte er den Kopf nach ihm, und hatte er etwa gar das Glück, auf einem Ball oder einem Bazar einige Worte von ihm zu erhaschen oder seine Unterschrift auf einem Bild zu erhalten, dann war des Stolzes kein Ende. Und diese Leute, denen das Geld und die Liebe und die Begeisterung nachrennt, die sollten unglücklich sein? Menschen, denen das Leben so „spielend" verläuft, sollten eine soziale Frage kennen? Höchstens, daß einer oder der andre sich zu der Bemerkung verstieg, ob denn das viele Auswendiglernen nicht sehr unangenehm sei. Das erschien als das Drückendste dieses beneidenswerten Daseins; aber auch darüber konnte man sich durch die Erinnerung an den Souffleur hinweghelfen.

Wem ist es schon eingefallen, sich mit den Existenzbedingungen und den Arbeitsverhältnissen dieser Klasse zu befassen? Wer hat schon daran gedacht, daß diese Leute einen Kontrakt mit dem Unternehmer haben, einen Arbeitsvertrag, der sie im schlimmsten Sinne des Wortes zu Sklaven macht, zu wirtschaftlichen und geistigen Sklaven? Wen mochte es interessieren, daß der oder jener, über den man sich amüsierte, durch Jahre hindurch volle fünf Prozent seines Einkommens allein als Vermittlungsgebühr an den Agenten bezahlen muß? Wer hat sich jemals überlegt, welche unendliche Schwierigkeit die Erlangung eines Engagements macht, und wer weiß es, daß jeder Komödiant in jedem Augenblick auf hundertfache Weise von seinem Unternehmer abgeschüttelt und auf die Straße gesetzt werden kann? Und wer endlich sollte sich gar die Mühe nehmen, die Wirkungen dieser Verhältnisse auf den Charakter der Komödianten zu studieren? Wen sollte es reizen, die Veränderungen, welche in einem Menschen ein zehn- und zwanzigjähriges Bühnenleben hervorbringen kann, festzustellen, die Zerstörungen zu ermessen, die eine solche jahrelange Beschäftigung mit der erhebenden und veredelnden Kunst anrichtet?

Diese und eine ganze Reihe von ähnlichen Fragen und Problemen fahren auf den Vorwitzigen los, der es wagen wollte, auch nur einen Zipfel vom Vorhang der Romantik zu heben und das Bild von Saïs ohne Schleier zu sehen. Aber wozu den Schleier mutwillig zu heben, wozu den Zauber zerstören, den letzten Rest von Romantik aus unserm Leben durch solche Prosa verscheuchen, da die Betroffenen selbst ganz zufrieden, glücklich und ruhig scheinen? „Quieta non movere," sagte das gut alte Sprichwort. Wären sie nicht mit ihrem Lose zufrieden, oder ließe es sich ändern,

lägen diese Zustände nicht in den „eigentümlichen Verhältnissen der Bühne" begründet, wie die landläufige Phrase lautet, mit der man sich sorglos über alles hinwegsetzt, so würde man doch längst von einer Schauspielerfrage gehört haben, wie man von einer Bergarbeiterfrage und einer Agrarfrage und einer Frage andrer Notleidenden hört. Allein nirgends ist die Spur einer Revolution im Reich der Romantik und des Vergnügens zu bemerken. Wo kein Kläger ist, da ist auch kein Richter. Ich aber sage: Diese armen Gequälten, diese Wehrlosesten der Wehrlosen sind so zusammengeschnürt und geknebelt, daß sie sich nicht rühren können. Ich behaupte, daß ihnen durch die heutigen „natürlichen Verhältnisse der Bühne" solche unzerbrechlichen Sklavenketten angelegt sind, daß sie sich gar nicht wehren, daß sie gar nicht anklagen können. Der bloße Anblick dieser raffiniert erdachten Fesseln, wie ich sie in den folgenden Kapiteln beschreiben will, wird jedermann die Überzeugung beibringen, daß jeder Versuch, sie zu sprengen, aussichtslos und wirklich lebensgefährlich wäre.

Es handelt sich nun darum, diese heutigen Zustände zu beleuchten und dann zu untersuchen, ob es wirklich Zustände sind, die in der Natur und dem Wesen des Theaters begründet, und ob sie wirklich unabänderlich sind. Ist dies nicht der Fall — und diesen Beweis zu erbringen, ist mein Ziel — dann hat die Gesellschaft die Pflicht, dem Stande, dem sie so viel Vergnügen verdankt, der ihr Erholung nach ihrer Arbeit bietet, gegen seine Unterdrücker zu schützen, oder ihm wenigstens die Mittel an die Hand zu geben, sich selbst zu schützen und den trostlosesten Arbeitssklaven zu einem freien, selbstbewußten Menschen, zu einem gleichberechtigten Gliede der modernen Gesellschaft zu machen.

Die Talentprobe/ von Robert Walser

Zimmer der königlichen Hofschauspielerin Benzinger

Frau Benzinger: Also Sie wollen Schauspieler werden. Treten Sie näher zu mir heran. Genieren Sie sich nicht. Fallen Sie nicht um vor Schreck, wenn ich Sie nun etwas näher ins Auge fasse. Wenn mein Atem Sie streift, ist das noch keine Ursache, rot über den ganzen Kopf zu werden. Haben Sie noch nie mit einiger Gelassenheit das Bein einer Frau gesehen? Die Spitzen meines Unterrocks, die Sie sehen, sind nur das gelinde und gewöhnliche Vorspiel dessen, was einem Bühnenkünstler täglich und stündlich begegnet, und worüber er hinwegsehen muß. Wir Künstler sind ein freies, zwangloses und, wie wir uns gern einbilden, ehrliches Volk. Sie dagegen sind ein Jüngling aus dem dicksten, gefüttertsten bürgerlichen Milieu, und Sie wollen zur Bühne? Na, tragen Sie mal etwas vor.

Der junge, schüchterne Mann hat etwas vorgetragen.

Frau Benzinger: Das ist nichts. Danken Sie Gott, daß Sie einem Menschen in die Hände gefallen sind, der es so gut mit Ihnen meint, daß

er offen zu Ihnen spricht. Unwahrheiten sind in solchen Fällen Morde. Sie sind schüchtern, Sie sind erschrocken, wie Sie sahen, daß ich das eine meiner natürlichen Beine über das andre gelegt habe; aber Sie dürften meinetwegen noch hundert Mal schüchterner und schreckfüßiger sein, das hätte nichts zu sagen, denn das liegt nur in ihrer großen Jugend und tiefen Unerfahrenheit. Aber Sie besitzen auch nicht die leiseste Spur eines schauspielerischen Talents. Alles ist verborgen, verhüllt, vertieft, trocken, holzig an Ihnen. Sie mögen der glühendste Mensch innerlich sein, zerwühlt meinetwegen von herzlichen Leidenschaften, doch es kommt nichts an Ihnen zur Erscheinung, nichts zum Ausdruck. Sie sprechen eine ganz ordentliche Sprache, daß man fühlen muß, wie richtig Sie urteilen, wie anständig Sie über Sachen nachdenken, das aber, mein Knabe, ist das Aller-Allerwenigste von dem, was an Erfordernissen für einen angehenden Künstler in Betracht kommt. Ich bin eine ältere Frau und erprobte Schauspielerin und muß deshalb wohl wissen, was sich Ihnen gegenüber für eine Sprache ziemt. Mein Knabe, schütten Sie den allzu feurigen Wein Ihrer Träume von Bühnenlaufbahn und dergleichen rasch aus der Schale Ihres jungen Kopfes und fahren Sie fort, den Beruf, den Sie erlernt haben, auszuüben. Was würden Ihre Eltern sagen, wenn ich Sie unglücklich machen wollte? Das Geld, das Sie mir für Ihre Stunden ausbezahlten, würde in meinen Händen widerwärtig brennen, und ich würde das Gesicht Ihrer Frau Mutter sehen, dessen kummervoller Ausdruck mich für den Frevel, Ihnen die Wahrheit vorenthalten zu haben, gräßlich strafen müßte. Nein, ich tue das nicht. Aber bleiben Sie noch einen Augenblick. Nehmen Sie hier dicht neben mir Platz. So. Sie sind zu gut und zu schlecht für den Schauspielerberuf. Sie würden immer nur schauspielern, nicht spielen; Unmensch, Bär, Windbeutel, ungeziemende, lächerliche Fratze, nicht Mensch auf der Bühne sein. Die heilige, inbrunstvolle Flamme fehlt Ihnen, das Auge, das Lippenpaar, die drohende, bewegliche Wange. Bewegung fehlt Ihnen. Manier, sehen Sie, das haben Sie, aber das bedeutet nichts, das ist menschlich. Sie haben nichts Künstlerisches. Ich bin davon überzeugt (geben Sie mir die Hand), daß Sie innere Gaben besitzen, die Sie, wenn Sie heranreifen, zum guten, brauchbaren Mann stempeln werden. Ich glaube, daß Sie ein schöner Mensch werden; auf der Bühne, im goldenen Licht der Rampe, wären Sie häßlich, glauben Sie es mir. Sie müssen mir das glauben, kindlich, denn verstehen können Sie es noch nicht, weil Sie zu jung und zu unberührt von schrecklichen Erfahrungen sind. Drücken Sie einen Kuß auf meine Hand.

Der junge Mensch küßt der Schauspielerin beide Hände.

Frau Benzinger: Sie kommen viel ins Theater, nicht wahr. Ja, das ist so gefährlich für junge Köpfe. Ins Theater sollten nur reife Menschen kommen, das hätte das Gute, daß es auch einen veredelnden, verschärfenden Schein und Einfluß auf die Bühne und deren Kunstleistungen würfe. Ich bin so froh, lieber junger Mann, Sie haben warnen und abschrecken zu dürfen. Ein andrer würde Sie aufgenommen haben, würde vielleicht noch

seinen Spaß daran gehabt haben, Ihnen Gift in Ihr ganzes, Ihnen selber noch unbekanntes Leben zu streuen. Gehen Sie jetzt. Leben Sie wohl. Nein, nein, besuchen Sie mich nie mehr. Lassen Sie die ganze Theaterei stramm bei Seite, baden Sie Ihre Empfindungen in natürlichern Quellen, werfen Sie sich in gute, männliche Pflichten, und wenn Sie dreißig Jahre alt geworden sind, können Sie zu mir kommen und mir erzählen, was Sie errungen, erlitten und erlebt haben. Ich freue mich darauf, Sie so lange aus dem Gesicht zu verlieren; das verspricht mir die Freude, Sie als festen Menschen wiederzusehen. Hier. Behalten Sie das. Es ist mein Bild. Vergessen Sie nie, was ich Ihnen gesagt habe.

Spinnstubenlied vom Himmel

Mit breiten Fassaden
Ausleuchtend, ausladend
Hoch stehet ein Haus.
Aus blauen Gesteinen,
Mit Schimmern, mit Scheinen
Ist es erbaut.

Die Sterne, die Winde
Sind Dienstgesinde
In dem Palast.
Die leuchten, die tragen,
Die zünden, die jagen,
Sie haben kein' Rast.

Was soll ich berichten
Viel lange Geschichten?
Schon fallet der Mond.
In wenigen Jahren
Werd't mehr ihr erfahren,
Wenn droben ihr wohnt.

Dieses bisher unbekannte Volkslied, dessen Entstehung, auf Grund der barocken Einschläge, in das siebzehnte Jahrhundert zu setzen ist, wurde uns von einem Freunde unsers Blattes, Herrn Dr. Mach-Versen junior, freundlichst mitgeteilt.

Theaternachrichten

Gustav Kadelburg ist in Agnetendorf eingetroffen, um mit Gerhart Hauptmann einen neuen Schwank zu schreiben, der den Titel „Florian Meyer" führen soll. Intendant von Hülsen ist gleichfalls nach Agnetendorf gereist und gedenkt in der Hauptmannschen Villa neben dem Arbeitszimmer der Dioskuren Wohnung zu nehmen. Er hält das für nötig, weil er auf diese Weise das fertige Manuskript sofort erwerben zu können hofft, bevor Direktor Zickel es überhaupt zu Gesicht bekommt.

J. Landau ist von einem Schauspieler wegen Beleidigung verklagt worden.

Im Berliner Theater wird eine ungewöhnlich interessante Vorstellung vorbereitet. Es handelt sich um ein Musikdrama: „Ägirs Sang", das nach dem bekannten Liede Kaiser Wilhelms bearbeitet und eine Wendung in der nachwagnerischen Produktion herbeizuführen bestimmt sein soll. Die Gesangspartie des Helden ist Ton für Ton dem Part des ersten Geigers angepaßt. Aller Voraussicht nach wird Direktor Bonn selbst diese Rolle kreieren; und zwar in der Weise, daß er gleichzeitig auf der Bühne singt, im Orchester die Funktion des ersten Geigers versieht und das übrige Orchester mit seinem eigenen linken Fuß dirigiert. Alle Dekorationen sind von Herrn Direktor Bonn eigenhändig gemalt. Über den Autor des Musikdramas verlautet nichts Bestimmtes. Man munkelt von einem unbekannten brustkranken Lehrer in der Schweiz.

Noch eine andre Nachricht dringt aus dem Berliner Theater. Ferdinand Bonn ist einigen im nächsten Jahr neu zu eröffnenden Theatern zuvorgekommen und hat schon jetzt in seinem Hause eine Reihe prächtig ausgestatteter Pressezimmer errichtet, die den Vertretern der Zeitungen wahrhaft märchenhafte Bequemlichkeiten bieten.

Die nächste Broschüre des pp. Bergmann führt den Titel: „Der Fall Bonn oder der künstlerische Aufschwung des Berliner Theaters". Der Verfasser hofft zuversichtlich, damit abermals den Zorn Siegfried Jacobsohns zu erregen und so auf neue acht Tage eine bekannte Person zu werden.

Traute Kempner ist an Stelle der seit zehn Jahren unersetzten Charlotte Wolter an das wiener Burgtheater engagiert worden.

Bei dem von Otto Brahm und Paul Lindau zu Ehren des scheidenden Direktors Siegmund Lautenburg veranstalteten Festbankett hielt der Gefeierte eine hochbedeutsame Rede, in der er andeutete, daß Ibsen, der von ihm entdeckt worden ist, eigentlich gar nicht existiert habe. Von wem die unsterblichen Werke herrühren, das zu verraten, verbiete ihm die Bescheidenheit. Die Mitteilung machte auf alle Anwesenden einen tiefen Eindruck. Der Literaturforscher Karl Bleibtreu erschoß sich, weil er nicht längst auf diesen Gedanken gekommen war.

Eine wissenschaftliche Expedition zur Durchquerung unbekannter Erdteile wird augenblicklich ausgerüstet. Die Kosten werden von dem Direktor Viktor Barnowsky getragen. Zweck der Expedition ist die Erforschung der Literaturen solcher außereuropäischen Volksstämme, deren Werke im Kleinen Theater noch nicht aufgeführt worden sind.

Direktor Schmieden beabsichtigt, sich in Rostock, wo er bekanntlich den

Doktortitel erworben hat, als Privatdozent zu habilitieren. Er will zu den Vorlesungen immer nach Rostock fahren, da er das Neue Theater nebenbei weiterzuführen beabsichtigt. Seine Habilitationsschrift heißt: „Die Titel und Orden der deutschen Bühnenleiter seit Schröder", seine Antrittsvorlesung: „Die Leistung des Schauspielers Ekhof als ‚langer Kerl' Friedrich Wilhelms des Ersten".

Bei Wertheim, zu oberst, dort, wo man Kaffee trinkt, ist gegenwärtig etwas Köstliches zu sehen, nämlich der dramatische Dichter Seltmann. Er hockt auf einem kleinen Rohrstuhl auf erhöhtem Gestell, allen Blicken eine leichte Zielscheibe, hämmert und nagelt und klopft in einem fort und schustert, wie es denen vorkommt, die ihn betrachten, Blankverse. Das kleine, viereckige Gestell ist mit dunkelgrünen Tannenzweigen geschmackvoll bekränzt. Der Dichter ist anständig angezogen worden, Frack, Lackschuh und weiße Binde, das alles ist da, und keiner wird sich zu genieren haben, dem Mann seine Aufmerksamkeit zu schenken. Das Wunderbare aber ist der rostgelbe, herrliche Haarsturz, der sich von Seltmanns Kopf, über die Schulter weg, mächtig bis an den Fußboden niederwölbt. Er gleicht der Mähne eines Löwen. Wer ist Seltmann? Wird er uns von der Schmach befreien, unser Theater etlichen Salpeterfabrikanten ausgeliefert zu wissen? Wird er das nationale Schauspiel schreiben? Wird er uns eines Tages als der Kerl erscheinen, nach dem wir uns jetzt alle wieder mal so blutwürstig sehnen? Jedenfalls aber muß man der Leitung des Warenhauses Wertheim für die Ausstellung Seltmanns Dank wissen.

Schalom Asch ist in seine Heimat zurückgekehrt. Vor der Abreise beklagte er sich über die berliner Presse, die so gar keine Reklame für ihn gemacht habe. Er verachte infolgedessen die Berliner dermaßen, daß er kein anständiges Stück mehr für sie schreiben werde.

Der Kaiser hat die Anregung Hermann Bahrs befolgt und Max Reinhardt zum Direktor des Königlichen Schauspielhauses ernannt. Reinhardt wird zunächst Oscar Blumenthals neues kleines feines Verslustspiel „Abu Saids Schwur der Treue oder Wann wir im Glashaus der Fee Caprice altern" mit allen seinen bewährten Regiekünsten zu inszenieren haben.

Wie dem Theater allmählich die besten und gediegensten Kräfte dahinschwinden, geht zu unserm großen Leidwesen aus einer Zuschrift hervor, die Frau Gertrud Eysoldt an uns adressiert hat. Sie teilt uns mit, daß sie an der Kantstraße, Ecke Joachimsthalerstraße, nächstens einen Korsettladen eröffnen werde, um sich allda gänzlich als Geschäftsfrau zu etablieren. Welch sonderbarer Entschluß, und wie schade! Auch Schauspieler Kayßler will wegmachen und zwar, wie wir hören, aus der Empfindung heraus, daß es sich in die Zeitläufe besser schicke, hinter einem Schanktisch zu stehen, als Figurinen auf den Brettern zu spielen. Er soll zum ersten Mai eine kleine Kneipe im Osten übernommen haben, und er freut sich schon darauf, sagen einige, Bier einzuschenken, Gläser zu putzen, Butterbrote zu streichen, Bücklinge zu servieren und nachts die Besoffenen zur Bude herauszustiefelwichsen. Ein Jammer! Wir aber müssen aufs tiefste bedauern, zwei so sehr bewunderte und wertgeschätzte Künstler ihrer Kunst untreu werden zu sehen, und wir wollen hoffen, daß solches nicht Mode werde.

Das Deutsche Theater wird als letzte Novität unter der Direktion Reinhardt die „Hermannsschlacht" herausbringen. Hermann den Cherusker wird selbstverständlich Herr Schildkraut, Marbod den Suebenfürsten Herr Großmann und Thusnelda die Heroine der Bühne, Frau Eysoldt, als Abschiedsrolle vor der Eröffnung ihres Korsettgeschäfts darstellen. Dagegen bewahrheitet es sich nicht, daß Quintidius Varus von Herrn Arnold gespielt wird. Vielmehr wird diese Rolle das Debut eines neuengagierten Mitglieds sein, dessen Name noch geheim gehalten wird, in dem aber Eingeweihte den Direktor Donat Herrnfeld vermuten.

In den Kammerspielen ist noch kurz vor Toresschluß eine kleine Änderung getroffen worden. Die Direktion hat den Dramaturgen kleidsame, hellblaue Fräcke übergeworfen, mit großen, silbernen Knöpfen dran. Wir halten das für hübsch, denn wir haltens für richtig. Die Theaterdiener sind abgeschafft worden, und die Dramaturgen nehmen nun an den Spielabenden, also zu einer Zeit, wo sie ja sowieso nichts zu tun haben, den Damen die Mäntel ab und weisen den theaterbesuchenden Herrschaften die Plätze an. Auch öffnen sie Türen und geben allerhand kleine, aber notwendige Auskünfte. An den Beinen tragen sie jetzt lange, dicke, ledergelbe, kniehohe Getern, auch können sie einem schon ganz ausgezeichnet, unter einer eleganten Verbeugung, Programme darreichen und Guckgläser anbieten. In der Provinz würden sie außerdem noch Zettel vertragen; dies ist aber hier in Berlin nicht nötig. Kurz und gut, kein Kritiker wird nunmehr noch fragen dürfen, was ein Dramaturg sei, und was er für Obliegenheiten zu erfüllen habe. Sie tun jetzt ihr Äußerstes, und man wird sie in Zukunft in Ruhe lassen müssen.

Um endlich einmal dem ewigen Gejammer und den beständigen Vorwürfen, er gebe nur Ausstattungen, keine Stücke, energisch auszuweichen, ist Direktor Reinhardt auf die Idee gekommen, zukünftig seine Stücke einfach vor weißer Wäsche spielen zu lassen. Seine Dramaturgen haben natürlich das Geheimnis bereits ausplaudern müssen, und er wird erstaunt, wenn nicht entrüstet sein, uns schon heut mit der Neuigkeit auftrompeten zu sehen. Weiße Wäsche! Muß es denn gerade schneeweiße sein? Kann sie nicht von irgend einer unbekannten Riesendame aus dem Panoptikum, sagen wir, etwa anderthalb Tage lang getragen worden sein? Alsdann würden die Dekorationsstücke einen sicherlich bezaubernden Schenkelduft ausströmen, was den Herren Kritikern nur gut tun könnte, die dann vergäßen, wo sie säßen und betäubt würden in ihren schärfern Sinnen. Ohne Spaß. Reinhardts Idee scheint uns entwicklungsfähig, also glänzend. Auf den weißen Tüchern werden sich die Gesichter und Spukgestalten der Akteure und Aktricen außerordentlich farbig abheben. Ob Reinhardt das aber auch am Hoftheater durchsetzen wird?

Wir teilten kürzlich mit, daß eine G. m. b. H. das große Grundstück an der Ecke der Koch- und Mulackstraße erworben habe, und knüpften daran einige Bemerkungen über die Art des dort zu erwartenden Theaterunternehmens. Jetzt geht uns von dem Geschäftsführer jener Gesellschaft ein Schreiben zu, des Inhalts, daß es sich bei dem Grundstückserwerb um eine Seifenfabrik und nicht um eine Theatergründung handle. Wir glauben wohlberaten zu sein, wenn wir uns nicht bluffen lassen und ein derartig absurdes Dementi als Aprilscherz betrachten.

Rundschau

Kritikers Taktik in der Verdammnis

Neues Theater: „Vorbestraft", vier Akte von Albert Bernstein-Sawersky. Wer den Willen zur Lust, wer genießerische Daseins-Strategie hat, der ist auch solchen Situationen gewachsen. Ich kam (zur zweiten Vorstellung des Stücks) in der behaglichen, grenzenlos inkorrekten Vermummung, in der ich mir auf dem Boul' Mich' gefiel, alle Taschen voll Büchern, Journalen, Zigaretten; nahm, den Bühnendingen möglichst entfernt zu sein, einen Platz im zweiten Rang; rollte mich igelhaft in mich zusammen; wurde stachlig, unverwundbar gegen noch so große Verkitschtheit; dachte der olympischen Seligkeit auf londoner Theatergalerien, von welcher der liebwerte Opiumesser de Quincey schwärmt; kurz: gewann eine gut arrangierte Hirn-Heiterkeit, einen eigenwilligen, unberlinischen Bohême-Stil, eine geschützte egoistische, höhnische Isolation. (Empfindliche Nerven bedürfen solcher Einbettungen und Umwallungen.) Nun konnte mir nix mehr g'schehn . . Wußten Sie schon, daß, wer einmal gerichtlich bestraft ist, später, als Zeuge vernommen, seine „Vorstrafe" angeben muß? Ich wußte es nicht; es ist mir auch unendlich egal. Hier jedoch wird es uns eingebläut. Es kann nämlich Unheil daraus entstehen, weshalb der Autor diese Bestimmung aus der Strafprozeßordnung eliminiert sehen möchte. Da gibt es einen mit Gefängnis „vorbestraften" Kommerzienrat, der durch eine freiwillige Zeugenaussage einen Freund retten könnte, es aber aus Angst vor der Frage nach der Vorstrafe nicht tut. Der Freund, unschuldig, wird verurteilt, erhängt sich in der Gefängniszelle . . . Drei Akte spielen im Hause des Kommerzienrats, einer natürlich im Gerichtssaal. Man kennt das von Herrn Brieux (zu dem sich unser Bernstein verhält wie ein graues Mäuslein zu einer dicken Hyäne.) Mit Kunst hat das Dings nichts zu schaffen, und die Kunstkritik nichts mit ihm . . . Ich, hinter meinen Festungswällen, begann zu meditieren: Wie muß es in der Seele eines Direktors aussehen, der ein solches Stück aufführt? Wahrscheinlich hat er gar keine Seele. Und weiter: muß man ein solches Stück bis zu Ende anhören, bitte!? Oscar Wilde, in den ‚Intentions', sagt: nein. „Man nimmt eine Probe und ist fertig, sollte ich meinen; mehr als fertig." So zog ich aus meiner Tasche einen Band Gérard de Nerval, ein zerlesenes Buch, das mir ein lieber, zermürbter Kaffeehausliterat, königlich verwittert wie eine Ruine, einst geschenkt: „Ah, c'est beau, ça!" Und seine Augen leuchteten auf in der Erinnerung an die eigene Jugend und das alte Paris. Es war im Café de la lune rousse, und just zu der Zeit, da das Café de la nouvelle Athènes ausgebessert werden mußte und deshalb geschlossen war und niemand recht wußte, wo er hingehen und seine Heimat haben sollte (in der Tat: unsre ganze Gesellschaft war wie ein Hühnervolk, das, aus seinem Hof vertrieben, sehr traurig umherirrte und -pickte). Gérard de Nerval hat sich umgebrungen.

Manche Dichter tun es. Ach, lieber in Paris tot sein, als in Berlin solche Stücke . . . Pst! ein Akt ist aus. Die Claqueurs, in höchster Inbrunst, zerfleischen sich Hände und Schenkel, brüllen: „Bravo!" Sie sitzen ganz in meiner Nähe, und ich fühle mich dadurch peinlich degoutiert. Wie häßlich ist das alles! . . Rasch schlüpfte ich in das Versteck meines Inneren zurück. Ach, da fühl ich die kurze, schwarzbraune Pfeife, die ich damals zu London, Tottenham Court Road, für six pence erstand! Es war ein wunderschöner Frühlingstag. Russell Square stand in Lindheit und Grün. Es blühten die Kirschbäume. Kleine Mädchen tanzten zu einer Drehorgel.

Ferdinand Hardekopf

Komödie und Zeitkritik

An Hirschfelds Lustspiel „Mieze und Maria" erscheint mir, für Autor, Stück und Allgemeinheit, eine Eigenschaft bedenklich, die, meines Wissens, in den Besprechungen nicht erwähnt ward, obwohl sie prinzipiell bedeutungsvoll ist: der Mangel an Unterscheidungsvermögen in Kulturfragen. Hirschfeld verspottet die ästhetizistischen Emigranten, die sich aus der zivilisatorischen großen Revolution der Gegenwart in allerlei anciens régimes der Kultur flüchten. Aber er verspottet auch etwas Junges, einen Anfang. Er sieht Krankheitserscheinungen. Aber er kann nicht unterscheiden, daß jene Alter und Verwesung, diese allzustarkes Wachstum und Überfülle des Blutes anzeigen. Ein Beispiel. Der Snob sagt: „Diese Stühle sind mit Absicht schön." Es ist dumm, daß er es zu Mieze Hempel aus Pankow sagt. Doch es soll außerdem eine Phrase sein, und es ist eine — wenn auch geschraubt formulierte — Wahrheit. Die Spießer bejubeln nicht die manirierte Form, sondern den wertvollen Inhalt. Sie fühlen sich bestätigt im Besitz ihrer Möbel, bei deren Herstellung keinerlei Absicht irgendwelche Schönheit schuf. Sie fühlen sich der Notwendigkeit enthoben, sich mit diesem Kunstgewerbe zu befassen, da ein bekannter Dramatiker es auf großen Bühnen verhöhnt. Oder: es wird ein Kinderzimmer gezeigt mit weichlich überhellen Tapeten, gesucht stilisierten Bildern, übertrieben einfachen Möbeln; der Snob sagt, es sei ganz nach der „Kunst im Leben des Kindes" eingerichtet; und die Spießer freuen sich der Kunstlosigkeit ihrer Erziehungsmethode und ihrer Kinderzimmer. Diese Ideen sind „hypermodern", das ist „Jugendstil" und „sezessionistisch", und wir Wilden sind doch bessere Menschen. . . Alle diese Anfänge einer neuen künstlerischen Kultur sind voller Schwächen und Auswüchse. Aber es sind Anfänge, und es ist in dieser Hinsicht eine Fülle des Reifen bereits entstanden. Indem dieses miserable, aber trotzdem oder, richtiger, gerade deshalb erfolgreiche Stück totes Ende und jungen Anfang, Snobismus und künstlerische Kultur vermengt, bestärkt es die große Menge der Widerwilligen in ihrer Trägheit. So junges Leben muß gepflegt, nicht zertreten werden. Von einem Schriftsteller, der in Komödien die Ideen seiner Epoche kritisieren will, muß man verlangen, daß er ein nahes Verhältnis zu den Dingen hat, über die er urteilt; nahe genug, um Brach und Fruchtbar unterscheiden zu können.

Ernst Lissauer

Deutsche Uraufführungen

28. 2. Anton Freytag: Der Stadtschreiber, Ein Stück aus der guten alten Zeit. Linz, Landestheater.

1. 3. Hermann Ritter: Lessing in Kamenz, Lebensbild. Würzburg, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Vom neuen Pathos / von Emil Geyer

I

Das Theater der Gegenwart wird vor seinen höchsten Aufgaben so lange arm und unzulänglich sein, bis es sich seines dionysisch-orgiastischen Ursprungs wieder besinnt und den Willen zum Pathos mutig bekennt. Zu einem neuen Pathos, das, genährt aus den tiefsten Brunnen unsers Empfindens, dennoch frei und schwerlos, farbig und leuchtend emporspränge. Noch immer ist eine nüchtern-nivellierende Natürlichkeit das letzte Wort des Theaters — sie genügt ja auch für seinen Alltag — und der pathetische Ausdruck ist im besten Fall geduldet und steht schüchtern in der Ecke, aus der er allerdings oft hervorgeholt werden muß, aber nur verkleidet und ungenannt: Man tut es verschämt und mit unfreiem Gewissen und will nicht eingestehen, daß man ihn doch braucht. Eines Tages aber wird Aschenbrödel Prinzessin sein. Vorläufig jedoch ist aller Begriff des Pathos noch ein Gegenstand des Mißtrauens geblieben, von jenen unfernen Tagen her, da man es feierlich in Acht und Bann getan hat. Von jener immerhin sehr heilsamen Zeit her, da unnachsichtlich, wie in den andern Künsten, so auch in der Kunst des Theaters und des Schauspielers, die engste Wirklichkeitsnähe, ja Wirklichkeitskleben gefordert und jeglicher Aufschwung als eitler Ikarusflug lächelnd abgelehnt wurde. Damals konnte man einen Schauspieler nicht empfindlicher richten, als mit dem Spruch „pathetisch". Es war sein Todesurteil. Eine strenge Auslese des schauspielerischen Gutes fand unter dem Gesichtspunkt der Natürlichkeit statt, und die einseitige und ausschließliche Anwendung dieses Kriteriums hat sicher verschuldet, daß manche Mittelmäßigkeit aufgenommen und viel Wertvolles andersartiger Begabung verworfen wurde. Und erst nach wiederholten Übergriffen dieses Geistes auch in das Drama höhern Stils wurde es allmählich klar, daß dieser Wirklichkeitsfanatismus seine Grenzen habe, die zu überschreiten Anmaßung oder Verwirrung sei.

Aber das „Pathos" ward dadurch allein noch nicht weniger unerträglich.

Denn es gab nur das Alte, Falschgewordene, zur kalten, seelenlosen **Konvention** Erstarrte.

II

Wie werden Dramen höhern Stils in unsern Tagen gegeben? **Viele** gar nicht: man weiß einfach nicht, wie man sie spielen soll. Da versagt das Theater, versagen die Schauspieler. Man kann Goethes „Iphigenie" oder den „Tasso" oder gar die „Natürliche Tochter" nur in einem veralteten Epigonenstil oder gar nicht spielen. Ebensowenig den „Wallenstein" oder „Die Braut von Messina". Von Hebbel und Kleist ganz zu schweigen: Der Stil für Hebbel und Kleist war überhaupt noch nie gefunden. Also vor den artistisch höchsten Hervorbringungen unsrer größten Dichter versagt das Theater. Nicht minder vor dem Stildrama der Gegenwart.

Bei Shakespeare kann man sich zur Not mit einem eklektischen Gemisch helfen, das bald realistisch, bald — mehr oder minder, meist sehr — psychologisierend, bald verschämt-pathetisch ist. Wobei freilich, zu Gunsten eines Überwucherns mimisch-darstellerischen und szenischen Kleinwerks, das Wort fast immer verloren geht: Shakespeare kann eben diesen Verlust aushalten; es bleibt immer noch genug. Schlimmer ist, daß ein Psychologisieren um jeden Preis alles allzu subjektivistisch-klein, ja oft zur grotesken Karikatur macht, daß das Streben nach dem Großtypischen, nach der zwingenden Abstraktion, die wesentliche Lebenszüge machtvoll emportreibt und zum ehernen Ring zusammenschließt, ganz verkümmert. Auch das ist zu sagen: Psychologisieren läuft schließlich in Willkür und in Konstruktion aus, die wir für Natur- und Selbstbeobachtung ausgeben. Für mich steckt selbst im genialen psychologischen Roman eines Dostojewsky — natürlich um so mehr bei den geringern, wie etwa bei Bourget und d'Annunzio — oft viel von ganz kaltem Rechenexempel: Mit kühllogischer Überlegung, aus dem Verstand, nicht aus der Vision heraus, scheint mir zuweilen eine psychische Gegebenheit in ihren Konsequenzen ausgesponnen, Seltsamkeiten werden rein logisch verbunden und überboten, durch alle Kombinationen und Variationen geführt, ganz willkürlich oft, denn auf dem Gebiet des Psychopathischen ist es schwer, vielfach unmöglich, zu kontrollieren.

Und was den Eindruck eines Fiebertraums, der Unbewußtheit und Unterbewußtheit hervorbringen soll, ist mit dem Verstand errechnete, künstlich überheizte Phantastik und Exaltiertheit. Auch die Schauspielkunst gerät bereits in unfruchtbares psychologisches Konstruieren und in einen Subjektivismus, der wohl verblüffen, aber nicht mehr überzeugen kann. Ich glaube, es wird bald die Zeit kommen — Vorgeschrittene empfinden jetzt schon so — da man der Nichts-als-Psychologie gründlich satt sein und sie als etwas Halbkünstlerisches, als zu wissenschaftlich werten wird. Es müßte denn zu dem Zergliedern und Zerlegen noch etwas, das Wesentliche, die Form hinzukommen, die Regenbogenbrücke, die aus Dunst und Gewölk nach Walhall führt. Denn Kunst ist Kunst, nicht „Natur", ist Form, nicht Stoff, ist Distanzierung, nicht Stoffgebundenheit.

III

Ein ängstliches, nüchternes, kritisches Gewerbe ist sie geworden, die aus Rausch und Ekstase geborene Schauspielkunst. Sie ist sehr klug geworden, sehr profan, die einst gott-voll war. Sollte sie nicht wieder etwas von jener kultischen Höhe erreichen können, auf der ihre Anfänge standen, zu der sie in ihren großen Zeiten sich aufgegipfelt hat? Müßte es nicht wieder ein festliches Theater und eine sakrale Theaterkunst geben, von der auch die profane einen Abglanz erhielte?

Der Wille und die Sehnsucht vieler zielt dahin, aber es fehlt noch Bewußtsein und Erkenntnis, es fehlt der Mut zu den richtigen Mitteln. Denn diese bedeuten den Bruch mit dem, was zurzeit noch als Norm gilt. Es gibt so manchen Suchenden unter den Künstlern der Bühne, aber was sie finden, ist oft sehr wahrhaftig, sehr innerlich, sehr expressiv und aufgewühlt, und doch meist ohne Größe, weil ohne Formung: Sie geben Krampf statt gebändigten Flusses der Empfindung, Schweiß und dumpfes Keuchen an Stelle von göttlichem Spiel, es ist ein ewiges Pedalnehmen, Expressivität um jeden Preis, hysterische Zuckungen und Naturlaute ohne Gliederung und Freiheit. Sie sind mit allzu vieler Erdenschwere belastet, sie sind verkauft an den dampfenden Rohstoff des Gefühls, das sie noch in sich überheizen und in schwelender, unreiner Glut von sich geben. Sie suchen mit naturalistischer Hingegebenheit zu stilisieren — und das ist ein Widerspruch. Stil ist unterworfenes, gebändigtes Leben. Sie haben keine Melodie, sie haben keinen Rhythmus, sie haben keine Freiheit. Und wirken deswegen nur peinlich wirklich, wo sie in Schönheit überwirklich, ja unwirklich sein sollten.

IV

Geberde und Rede sind die Ausdrucksmittel der Schauspielkunst; nur von dieser sei hier unmittelbar gehandelt: die Anwendung auf jene kann jeder leicht selber vollziehen. Die Aufgabe wäre, die Rede zu distanzieren vom Nur-Natürlichen. Durch Abstraktion, durch Auswahl, durch Steigerung. Anders gewendet: neue Melodien, Grundmelodien der gehobenen Rede wären zu finden.

Der Maler kann mit einer Linie die Geberde der Zeit geben, eine unmittelbare Anschauung, eine tiefe Erregung, ein zwingendes Gefühl. Oder durch eine eigene Farbenbindung: Farbe und Linie sind seine musischen, rein formalen, über dem Stofflichen stehenden Mittel. Der Dichter kann es mit irgenderlesenen Worten oder mit ganz gewöhnlichen, indem er sie zu neuen Klängen vermählt oder sonst ihre matt gewordenen Bedeutungen geheimnisvoll neu erglänzen läßt, so daß selbst von den ganz alltäglichen eine große und unentrinnbare Magie ausgeht. Linien, Farbenbindungen, Wortklänge, schwerlose, entmaterialisierte Dinge, Zeichen nur, strömen so Erregendes aus, das begleitet ist von dem schwellenden Lustgefühl der Freiheit und des Sieges. Und so gälte es, aus der Unendlichkeit der Tonfälle und

Melodien der natürlichen Rede zu wählen, zu verbinden, zu steigern, vielleicht sogar unwirkliche zu finden, die das wirken, durch den bloßen Klang wirken, was die Linien und Farben des Malers und das kunstvoll gewählte Wort des Dichters wirken: die Geberde der Zeit, eine unmittelbare Anschauung, ein zwingendes Gefühl, geheimnisvolle Erregung, verbunden mit dem Lustgefühl der Freiheit und des Sieges.

Die Schauspielkunst kann übrigens gar nicht anders als Melodien der Rede, Sprachmelodien schaffen. Rudolf Blümner hat meines Wissens zuerst mit aller Energie darauf hingewiesen: Der geniale Schauspieler ist nach ihm der Finder neuer Tonfälle, der Besitzer eigener Melodien. (Was freilich wohl nicht alles ist: auch die Geberde gehört dazu.) So hat auch der Naturalismus neue Tonfälle gebracht, zumeist bislang unbenutzte der natürlichen Rede. Und überdies haben seine bedeutenden Vertreter, ein Rittner, eine Lehmann, noch ihre persönliche Melodie. Aber das naturalistische Sprechen verhält sich zum stilisierten wie das naive, schlichte, innige und doch sehr begrenzte Volkslied zur bewußten, das Subtilste und Erhabenste umspannenden Kunstlyrik: der Bogen seiner Melodien muß kühner und weiter gezogen, die Linie der Rede muß höher geschwungen und mannigfaltiger gewellt, seine Rhythmen reicher, gegliederter und bestimmter sein.

Es ist auffallend, daß jede Zeit und jedes Volk für seine erhabensten Dinge Sprechweisen besitzt, die triebhaft oder mit Absicht unwirklich sind, weil sie Überwirkliches verkünden sollen, die an Besprechungen und Beschwörungen anklingen, die zwingen, bannen, hypnotisieren sollen. Das Wort hat Macht, man kann die Geister und Dämonen „besprechen“: aus dem Urglauben an die Gewalt geheimnisvollen Wortes zieht noch immer, in geistigerer Form, die Dichtung Kraft und Wirkung; der Dichter glaubt noch an die „Magie“ des Wortes und bezaubert damit. Aber es ist nicht das Wort allein, das den Zauber wirkt, sondern fast mehr noch, wie es gesprochen wird. Man denke nur an das Suggestive und Geheimnisreich-Erregende der Klänge, Klangfolgen und Rhythmen liturgischer Formeln. Und in der Kunst, in der profansten selbst, ist noch etwas vom Kultus, ein noch so verblaßtes Erbe, und es wäre wohl ihr Ende, wenn dieses ganz verschwände. Und die Bühne sollte nicht das Recht haben, an die erhabensten Kunstwerke zu rühren, so lange sie nicht deren sakrale Weihe und Hoheit in ihre Sprache übertragen kann?

V

Es ist nicht nötig, das neue Pathos jetzt schon charakterisieren zu wollen. Ein solcher Versuch könnte eher hemmend als befreiend wirken. Es genügt, wenn denen, die die Gabe erhalten, der Mut gestärkt wird, die gebundene Musik der Rede zu lösen. Unsre Musik, in der Pulsschlag und Seele unsers Lebens verselbständigte Form geworden ist. Das Ziel, das Ergebnis ist ungewiß; es läßt sich nicht sagen, wo der neue Stil der Rede zwischen bloßem Heraustreiben der Wirklichkeit und gänzlichem Überfliegen dieser sein Haus errichten wird. Das hängt davon ab, welche von den

seelischen Strömungen der Zeit, die sich teils bekämpfen, teils verbünden, sich als die stärkste und tiefste erweist, hängt von der Macht der Schule machenden künstlerischen Individualitäten ab. Beobachtung ist hier freilich nicht Hauptsache, sondern orgiastisch geschwelltes Empfinden mit der apollinischen Gabe der Formung. Wozu freilich die Mittel wesentlich sind: vielleicht existiert schon der geniale Kehlkopf, der die erlösenden Klänge und Tonfälle als wunderbare Gabe in sich trägt. Elemente eines neuen Pathos finden sich schon etwa bei der Duse oder bei Kainz, der nicht blos die interessanteste Individualität der deutschen Bühne, sondern eine ganze Richtung ist. Freilich ist ihr nur mit größter Vorsicht zu folgen. Denn vieles in seiner Technik, manches vielleicht auch in seiner Seele gehört doch schon der vergangenen Generation an, und oft spürt man, daß ein sehr modernes Empfinden sich einer allerdings bewunderungswürdigen, aber doch schon leer gewordenen Form als untauglichen Mittels bedient. Aber selbst von dieser Form läßt sich vieles lernen. Außerhalb der Bühne, auf literarischem Gebiet, sind George und seine Mitstrebenden um neue Werte des gehobenen Vortrags bemüht, mit allerdings ein wenig eintöniger hieratischer Geberde. Und ein vorsichtiges wählerisches Anknüpfen an die Tradition ist sehr zu befürworten. Wir gewahren ein Ähnliches in allen Künsten, die aus der Enge der Wirklichkeitsmalerei zu einer freiern Formensprache gelangen wollen. Was wir in Deutschland an Stil der Rede besaßen, geht, so modifiziert es auch werden mochte, letzten Endes auf Goethes vielverlästerte Bestrebungen zurück, der ja vielleicht in reformatorischem Eifer den Bogen überspannt hat. Dieser Stil ist freilich für uns hohl und zum falschen Pathos geworden, aber nur weil ihm die lebendige Seele entflogen ist — deswegen klingen uns seine Melodien, seine Linien banal und leer. Denn die scheinbar festen Formen des Stils bedürfen doch jedesmal neuer Wiedergeburt aus unmittelbarer Empfindung: sonst sind sie gleich erstarrt. Dennoch bedeutet dieser Schule und Konvention gewordene Stil, rein formal, rein technisch, erarbeitetes Gut, das immer Wert hat, das nicht einfach verworfen werden sollte. So von Grund aus kann sich die Rede in einem Menschenalter nicht ändern, so weite Grenzen sind ihr gar nicht gesteckt innerhalb der Gegebenheit unsrer Sprachwerkzeuge. Es handelt sich doch zumeist um Nuancierungsunterschiede: es ist im Grunde oft nur eine leise Veränderung der Melodien, die Linie ein wenig steiler oder flacher gekrümmt, die Intervalle der Melodie um ein kaum Meßbares, um Viertel- oder Achteltöne weiter oder enger, ganz geringe Verschiebungen mögen es vielfach sein, die doch alles wie völlig neu wirken lassen. Nicht größer ist vielleicht formal der Unterschied zwischen neuem seelenhaften und dem alten falsch wirkenden Pathos. Aber in dem alten, sehr entwickelten Stil waren doch die technischen Möglichkeiten ausgearbeitet — und insofern ist von ihm zu lernen. Es ist ungefährlich, wenn nur ein richtiges Empfinden die Führung nie verläßt.

Natürlich sei hier nicht nivellierender Schablone, uniformem Singsang, auch nicht einem wesentlich rhetorischen Stil der Bühne das Wort geführt:

der Tausch wäre schrecklich. Im Gegenteil, was hier von der Rede gesagt ist, gilt analog von der Geberde, die in der Schauspielkunst das Primäre ist und bleibt. Auch sie bedarf der Vereinfachung und des Rhythmus, auch sie soll Musik werden. Ich denke nur an Grundmelodien, an die Gewinnung einer Fassung, die allen individuellen Reichtum, alle Besonderheit erst recht erglänzen ließe. An eine Erhöhung der Basis, die das Individuelle erst steigerte und vor der Gefahr des Allzusubjektiven bewahrte; an eine Atmosphäre, die alles umspielte, an Bindung und Abrundung der sonst auseinanderflatternden Details. Und an einen Halt, an den Segen der Schule und Norm für alle diejenigen, die keine eigene Besonderheit haben und deren der vielgliedrige Organismus des Theaters doch nicht entraten kann. Was alles individuellste Behandlung der Rede, wie sie jede Dichtung neu fordert, nicht ausschließen darf.

Die Innerlichkeit und die Sehnsucht unsers Geschlechts müßten, aus tiefuntersten Quellen des Rausches und der Ekstase emporgetrieben, repräsentativen, sinnlich-symbolischen Ausdruck sich schmieden auch in der Kunst der Rede. Müßten Form, Musik, Rhythmus werden, schwerlose Blüte abgründigster Gewalten, Orpheustanz der bezwungenen wilden Tiere der menschlichen Welt. Und auf der Bühne soll man nicht mehr sehen, wie der brutale Rohstoff des Gefühls sich peinlich entblößt, sondern wie selbst das Furchtbarste und Erschütterndste, alle tiefste Aufgewühltheit doch zugleich göttliches Spiel ist, und selbst das Rasen göttliches Rasen: denn solches kann die Form wirken.

Einblick / von Friedrich Kayßler

Fühlst du, daß auf Leichen du gewandelt
achtlos bis auf diesen Tag?
Daß du oft dir Glücksgut eingehandelt
an der Stelle, wo ein Toter lag?

Wäre dies dein Ehrenplatz geworden,
wenn nicht jener deinen Platz verließ? —
So geschieht ein unbewußtes Morden
Um des Glückes goldnes Vließ.

Dreimal selig, wer es fühlt' und wußte
und doch aufrecht stand und weiter schritt,
tief begreifend, daß geschehen mußte,
was geschah: so tönt des Lebens Tritt.

Aus: ‚Der Pan im Salon‘, drei Bücher (Szenen, Prosastücke, Gedichte) in einem, das jetzt bei Oesterheld & Co., Berlin W. 15, erscheint.

Moderne Sklaven / von einem Clown

Sechs Kapitel Schauspielerelend

II

Der Vertrag

Die Anstellung des Bühnenkünstlers erfolgt durch Vertrag. Jeder Vertrag ist die rechtlich bindende Regelung des Verhältnisses zweier Personen oder Körperschaften und kann entweder durch freie Vereinbarung zwischen Gleichgestellten oder durch Druck und Zwang des Stärkeren, dem sich der Schwächere unterwerfen muß, zustande kommen. Dieser Druck wird meistens durch Schutzgesetze zugunsten des Schwächeren gemildert, zum Beispiel durch das Bergarbeiter-Gesetz, durch die Dienstboten-Gesetze, durch Polizei-Verordnungen und dergleichen, während die Stärkeren, die Unternehmer, sich durch Kartelle selbst gegen die große Masse der Arbeitenden schützen. Es drängt sich nun zu allererst die Frage auf: Entsteht der Anstellungs-Vertrag des Bühnenkünstlers durch freie Vereinbarung oder durch einen wirtschaftlichen Zwang?

Auch beim Theater findet sich eine Kartellierung der Unternehmer zum Schutz ihrer Interessen gegen die große Masse der Arbeitenden (das heißt hier: der Künstler) in dem „Deutschen Bühnen-Verein", der alle bedeutenden Bühnen Deutschlands und Österreichs umfaßt. Die diesem Kartell gegenüberstehende Masse ist aber gleichfalls über ganz Deutschland und Österreich zerstreut und bildet daher keine Masse, wie etwa der Verein Kaufmännischer Angestellter in Berlin oder die Masse der Bergleute im Saar- oder Ruhrrevier, sondern stets nur eine winzige Gruppe von Einzelnen. Eine strenge Vereinigung dieser Gruppen von Einzelnen zu einer großen Interessen-Vertretung, entsprechend der Vereinigung der Unternehmer, existiert nicht. Daß die bestehende „Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger" keineswegs eine solche Vereinigung ist, wird späterhin zu erweisen sein. Dieses Unternehmer-Kartell, der Deutsche Bühnen-Verein, besitzt nun ein für alle seine Mitglieder obligatorisches und unveränderliches Vertrags-Formular, den Deutschen-Bühnen-Vereins-Vertrag. Er besteht aus fünfunddreißig Paragraphen auf vier engbedruckten Seiten, ungerechnet die an jedem Theater geltenden Hausgesetze, welche durch den Vertrag als unbedingt bindend erklärt sind, ohne daß sie beim Abschluß des Vertrags dem Mitglied überhaupt bekanntgegeben werden. Die Punktationen dieses Vertrags sind — wie ja selbstverständlich — ausschließlich im Interesse der Unternehmer abgefaßt und durch keinerlei besondere Schutzgesetze des Staates beeinflußt, unterliegen der richterlichen Beurteilung auf Grund des bürgerlichen Gesetzbuches und werden vom Richter auch als auf freier Vereinbarung beruhend angesehen. Wenn man nun bedenkt, daß jedes Jahr mehrere hundert Künstler ohne Engagement bleiben, und daß in den vier Sommermonaten nur halb so viele Theater bestehen wie in den acht Monaten der

Winterspielzeit, das heißt: daß das Angebot ein bedeutend größeres ist als der Bedarf; wenn man ferner bedenkt, daß dem Unternehmer-Kartell keine Interessen-Vertretung der Massen gegenüber steht: so ist von vorherein klar, daß dieser zwischen dem kartellierten Unternehmer und seinen Angestellten geschlossene Vertrag unmöglich auf einer freien Vereinbarung von Gleichgestellten beruhen, sondern nur dem Schwächeren in allen seinen Punkten und Bestimmungen aufgezwungen sein kann. Der freien Vereinbarung überlassen bleibt einzig die Höhe der Gage, und auch in diesem Punkt wird es sich sofort zeigen, daß die freie Vereinbarung eine außerordentlich beschränkte ist.

Darin aber liegt schon der erste und grundlegende Übelstand, daß ein durch die Macht und den Druck des kartellierten Unternehmertums dem einzelnen Künstler aufgezwungener Vertrag von der Rechtsprechung so angesehen wird, als ob er aus dem freien Willen des Künstlers hervorgegangen sei. Sollte sich ein zünftiger Jurist mit dieser meiner Versicherung nicht begnügen, so möge ihn ein Blick auf die folgenden Bestimmungen des Vertrags überzeugen.

Von den erwähnten fünfunddreißig Paragraphen handeln dreiunddreißig von den Pflichten der Mitglieder und nur zwei von ihren Rechten. Diese bestehen: erstens aus dem Recht auf die Gage; zweitens in der Berechtigung des Künstlers, seine Dienste „vorbehaltlich aller bereits erworbenen Ansprüche an Gage und Pension" der Direktion zu versagen, und zwar sowohl wenn die Bühnen-Leitung trotz geschehener Aufforderung ihrer im Vertrag festgesetzten Zahlungs-Verbindlichkeit binnen dreimal vierundzwanzig Stunden nach dem Fälligkeits-Termin nicht nachgekommen ist, als auch wenn das Mitglied nachweist, daß es ohne Gefährdung seines Lebens oder seiner Gesundheit überhaupt nicht mehr imstande ist, seine Dienste und Leistungen fortzusetzen.

Der Künstler hat demnach das Recht (!), wenn er keine Gage mehr erhält — welche übrigens laut Vertrag monatlich oder halbmonatlich postnumerando gezahlt wird — wenn er also einen ganzen oder halben Monat Dienste geleistet hat, diese seine Dienste einzustellen und die Direktion, welche ihm vielleicht noch vor einem Monat die Lösung seines mehrjährigen Vertrags verweigert und ihm so die Möglichkeit benommen hat, ein andres günstiges Engagement abzuschließen — der Künstler hat das Recht, unter solchen Umständen seine Direktion auf eine Monatsgage zu verklagen! Wohlgemerkt: auf nicht mehr, auf keine Konventionalstrafe, keine volle Jahresgage, nichts; nur auf die „bisher erworbenen Ansprüche auf Gage und Honorar". Dasselbe Recht, seine Dienste zu verweigern, hat das Mitglied, wenn die Direktion ihm zumutet, sein Leben oder seine Gesundheit aufs Spiel zu setzen. Man denke, was dem armen brotlosen Familienvater mit diesem Recht gedient ist, wenn er sich bei einer Übersiedlung des Theaters von X nach Y im Januar weigert, auf ungeheizter Bühne zu spielen, und den Direktor, der selber nichts hat, weder zwingen kann, die Bühne heizen zu lassen, noch ihm den Winter über seine Gage zu bezahlen.

Das sind die Rechte der Mitglieder — die einzigen!

Dagegen halte man nun die Rechte und Befugnisse der Unternehmer. Natürlich ist es nicht angängig, hier die sämtlichen dreiunddreißig Paragraphen des Vertrags und die etlichen hundert der verschiedensten Hausordnungen, die von diesen Rechten handeln, zu besprechen. Ich begnüge mich, die wichtigsten und drückendsten aufzuzählen, die zum Beweis meiner Behauptungen ausreichen. Zunächst verfällt laut § 9 A der Künstler in die Zahlung einer Konventionalstrafe in der Höhe seines jährlichen Gesamteinkommens, wenn er den Vertrag bricht, das heißt: seiner Verpflichtung nicht nachkommt — gegen die Zahlung einer halben Monatsgage, wenn die Direktion ihre Verpflichtungen nicht erfüllt. Außerdem steht der Direktion das Recht zu, das Mitglied, wenn es die Konventionalstrafe bezahlt, nur auf die Dauer des gebrochenen Vertrags, dagegen, wenn es sie nicht bezahlt, bis fünf Jahre nach Ablauf des Vertrags vertragsbrüchig zu erklären; kurzum: der Künstler darf während der Vertragsdauer oder bis fünf Jahre nach Ablauf des Vertrags von keiner im Kartell befindlichen Bühne engagiert werden — und das sind sämtliche für einen ernsten Künstler in Betracht kommenden festen Theater mit Ausnahme der amerikanischen und einer Anzahl kleiner Theater*). Das heißt also, den Künstler zu einer bedeutenden Geldbuße verdonnern und ihm trotzdem auf Jahre hinaus jede Erwerbsmöglichkeit benehmen. Man nenne mir einen analogen Fall, wo Unternehmer und Angestellte so ungleich behandelt würden! Mir ist eine ähnliche Ungerechtigkeit nur bei der Beurteilung von Soldaten-Mißhandlungen durch Vorgesetzte und bei der Beurteilung von Insubordinations-Vergehen Untergebener bekannt geworden. Aber im geschäftlichen Leben hat diese Bestimmung sicherlich nicht ihresgleichen. Und ist es denkbar, daß irgend jemand — und häufig sind es ja sogar juristisch oder kaufmännisch gebildete Mitglieder, die in Betracht kommen — auf solche Bedingungen freiwillig eingehen würde? Man denke etwa an die Pachtung eines Grundstücks oder Gebäudes. Was würde der Kaufmann sagen, der eine solche ungleiche Bestimmung in dem ihm vorgelegten Vertrag fände? Aber der Künstler ist ja großjährig, hat den Vertrag gelesen und unterzeichnet — folglich ist er mit seinen Bestimmungen einverstanden!

Dem Unternehmer steht bei mehrjährigen Verträgen zu verschiedenen Zeitpunkten das Recht der Kündigung zu — dem Angestellten niemals. Das heißt: der Direktor kann einem Künstler, der mit seiner schlechten Be-

*) Die meisten berliner Privattheater gehören gleichfalls dem Kartell nicht an. Auch sonst läßt sich auf sie nicht alles anwenden, was hier gesagt worden ist, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil in Berlin die Konkurrenz der einzelnen Theater unter einander eine so große ist, daß eine genügende Interessen-Gemeinsamkeit zur Bildung eines Kartells nicht mehr besteht. Da aber Berlin der Zentralmarkt für Mitglieder ist und infolgedessen dort das Angebot am größten, so sind die Bühnen auch ohne Kartell die bedeutend stärkern.

schäftigung unzufrieden ist, die Lösung seines Vertrags aus Laune oder Bosheit verweigern, wenn diesem Künstler anderweitige Anträge vorliegen — aber acht Monate später darf er ihm mit größter Seelenruhe kündigen.

Will sich ein weibliches Mitglied verheiraten, so hat es die Erlaubnis der Direktion oder Intendanz einzuholen. Erhält es diese Genehmigung nicht und heiratet trotzdem, so kann es vom Tag der Hochzeit an entlassen werden — ohne alle weitere Entschädigung. Ist das nicht Leibeigenschaft im vollsten Sinne?! Und der Grund zu dieser Bestimmung liegt in der Befürchtung, daß eine verheiratete Künstlerin, besonders eine verheiratete Naive oder Soubrette, auf die junge zahlungskräftige Lebewelt, welche das Parkett und den ersten Rang bevölkert, nicht mehr dieselbe Anziehungskraft ausüben dürfte, wie vor ihrer Verheiratung.

In noch einer ganzen Anzahl von Fällen ist die Direktion berechtigt, den Vertrag zu lösen, unter anderm aber auch, wenn das Mitglied durch Handlungen gegen die Pflichten des Anstands oder der Sittlichkeit offenkundig Anstoß erregt. Wie stimmt das nun zu dem vorhergehenden Punkt, durch welchen die Mitglieder geradezu gezwungen werden, Handlungen gegen die Pflichten der Sittlichkeit zu begehen, die in vielen Kreisen Anstoß erregen mögen! Das Gewicht liegt aber vielleicht nur auf dem Wörtchen „offenkundig". Bis vor wenigen Jahren war der Direktor auch berechtigt, das Theater zu schließen und den Vertrag zu lösen, ohne daß seine Mitglieder irgend welche Ansprüche an ihn stellen konnten — „wenn die Einnahmen nachweislich die Ausgaben nicht decken". Im geschäftlichen Verkehr muß ein Kaufmann in solchem Fall Konkurs anmelden und einen Ausgleich mit seinen Gläubigern schließen, oder er bleibt diesen für späterhin haftbar. Der Direktor keineswegs. Er ist durch den „frei vereinbarten Vertrag" berechtigt, diesen eigenmächtig zu lösen, wenn das Geschäft seinen Erwartungen nicht entspricht, ohne daß er später, wenn er vielleicht an einem andern Theater reich geworden ist, noch irgend welche Verpflichtungen gegen seine Mitglieder zu fühlen oder ihre Forderungen zu erfüllen brauchte. Diese Bestimmung findet sich auch heute noch in vielen Verträgen von Privat-Direktoren.

Durch keine Bestimmung ist die Bühnen-Leitung in der Ansetzung der Proben und Vorstellungen beschränkt. „Das Mitglied hat in sämtlichen von der Direktion angeordneten Proben mitzuwirken und hat allen Anordnungen der Direktion unbedingt Folge zu leisten." Andernfalls wird es entlassen. Tatsächlich werden Proben ohne Rücksicht auf Sonn- und Feiertage, auf Tag- und Nachtzeit abgehalten. Während der Staat sonst ängstlich darauf bedacht ist, daß an Sonn- und Feiertagen während der Kirchenzeit die Auslagen verhängt werden und keine öffentliche Musik stattfindet, wird im Theater lustig probiert, ob Bußtag oder Ostersonntag. Während in jedem kaufmännischen Betrieb der Geschäftsschluß und die Arbeitszeit genau bestimmt ist, ebenso wie die Mittagspause, die nicht etwa willkürlich verlegt werden kann, werden im Theater Proben von mittags zwölf bis nachmittags fünf

Uhr oder nach der Vorstellung von elf Uhr nachts bis drei Uhr morgens ohne jede Entschädigung verlangt. Wehe dem, der sich weigert!

Ich komme zu einem der wesentlichsten und interessantesten Punkte dieses eigentümlichen Vertrags, dem § 1B. Dieser besagt: „Der Bühnenleitung steht zu, ganz nach ihrem Ermessen über die künstlerische Tätigkeit jedes Mitglieds bei dem von ihr geleiteten Theater zu verfügen, jedoch nur innerhalb der Kunstgattung" (das heißt: Schauspieler oder Sänger oder Chorsänger), „für welche das Mitglied sich verpflichtet hat." Hinterher folgt freilich noch der Zusatz: „Gegen eine böswillige Handhabung dieses Rechts seitens der Bühnenleitung ist die Klage beim Schiedsgericht zulässig; jedoch bleibt das Mitglied verpflichtet, die strittige Rolle zu übernehmen und zu spielen, bis der rechtskräftige Spruch vorliegt."

Betrachten wir nun einmal die Wirkung dieses Paragraphen, zunächst des ersten Absatzes, im Zusammenhang mit den Verhältnissen. Hierzu ist eine kleine Abschweifung nötig. Jedes einzelne Theatermitglied, und sei seine Stellung heute noch so unbedeutend, hat einmal die Liebe zur Kunst und nicht der Gelderwerb zum Theater getrieben. Manche mögen diesen Schritt bereuen oder als falsch erkennen; viele, denen sich noch ein Rückweg bietet, ergreifen, wenn die Ideale geschwunden sind, einen einträglichern bürgerlichen Beruf; die zurückbleibenden aber hängen alle an ihrer Kunst, und wenn sie noch so viel schimpfen — und welcher Schauspieler schimpft nicht! Selbst die ältesten und gleichgültigsten werden aufgerüttelt, wenn ihnen der Zufall einmal eine gute, ob auch kleine Rolle in den Schoß wirft, und die „ersten Fächer" erst recht! Aller Rollenneid, Neid auf Erfolg, Mißgunst — sie stammen im Grunde doch nur aus dieser heißen Liebe zur Kunst! Man versuche es einmal, dem „ersten Fach" eines kleinern oder größern Theaters ein Engagement an ein erstes Theater mit dreihundert Mark mehr Monatsgage anzubieten, aber mit der Sicherheit, dort nichts, gar nichts zu spielen, oder nur in den aussichtslosesten, elendesten Rollen Abend für Abend draußen zu stehen! Nicht einer wird annehmen. Vielleicht einige alte Routiniers. Die übrigen werden das lockende Angebot trotz den ewigen Geldsorgen unter dieser Bedingung zurückweisen. Der Schauspieler will also Beschäftigung und braucht sie und schließt nur unter dieser stillschweigenden, aber selbstverständlichen conditio sine qua non ab. Früher fand diese Bedingung in der Fachbezeichnung des Vertrags ihren deutlichen Ausdruck. Da dies aber zu dem unhaltbaren Zustand geführt hat, daß einzelne Mitglieder ein Recht zu besitzen glaubten, der Direktion auf Grund dieser genauen Fachbezeichnung als erste Naive oder als erster jugendlicher Liebhaber eine Leistung, die ihrer künstlerischen Individualität fern lag, zu verweigern, wurde diese Bestimmung (natürlich aus „Gründen höherer künstlerischer Erwägung") aus den Verträgen entfernt.

Und nun sehen wir uns die tatsächlichen Verhältnisse an, ob sie dieser grundlegenden Bedingung, beschäftigt zu werden, entsprechen. Jedem Schauspieler ist in seiner Tätigkeit, sei es am eigenen Leibe, sei es an seinen Kollegen,

hundertmal das sogenannte „Kaltstellen" begegnet. Ein Direktor engagiert nach erfolgreichem Gastspiel ein Mitglied. Es trifft im Engagement ein und sieht sich, trotzdem es bei Publikum und Kritik, in diesem, sowie in frühern Engagements gefallen hat, plötzlich „kaltgestellt". Entweder weil der Gewaltige eine Laune hat oder Winken von „oben" oder anderweitigen Einflüssen gehorcht, wogegen das Mitglied wehrlos ist. Das bedeutet natürlich für den Schauspieler eine schwere Schädigung künstlerischer und daher auch wirtschaftlicher Natur. Wenn es sich um den Abschluß eines neuen Engagements handelt, ersieht der neue Direktor aus den Spielverzeichnissen der von der Deutschen Bühnen-Genossenschaft herausgegebenen Fachzeitung, daß das Mitglied in seinem gegenwärtigen Engagement gar nichts spielt. Ist er objektiv genug, dies nicht als Maßstab für die künstlerischen Fähigkeiten des Mitglieds zu nehmen, weil er von seinem eigenen Theater her weiß, wie oft er selbst diese Gewalttat an guten Kräften verübt hat, so ist er doch nicht imstande, den Schauspieler vor seinem Gastspiel zu sehen und sich ein Urteil über ihn zu bilden und wird meistens auf das Engagement verzichten müssen.

Eine noch schlimmere Form der Anwendung des § 1 ist das berüchtigte „Hinausekeln". Man will ein gutes Mitglied, das man in der Not für hohe Gage engagiert hat, oder das sich durch allzu steifen Nacken oder sonstwie unbeliebt gemacht hat, wieder los sein. Mit Hilfe des § 1 ist nichts leichter als dies. Man füttert den armen Teufel mit kleinen und allerkleinsten Röllchen und mit Opernstatisterie. Diese Beschäftigung hat dem Mann, der doch Besseres leisten kann, sicherlich nicht vorgeschwebt, als er das Engagement abschloß. Beschwert er sich bei der Direktion, so begegnet er zunächst kalter, höflicher Abweisung: Zufall, Repertoire-Schwierigkeiten und natürlich die „höheren künstlerischen Erwägungen" werden vorgeschützt. Weigert er sich, die Rollen zu spielen, so wird er auf Grund des § 1 verwarnt und im Wiederholungsfalle nach § 12b entlassen oder in eine unverhältnismäßig hohe Geldstrafe genommen. Hier kommen wir nun auf den oben zitierten zweiten Absatz des § 1 zu sprechen.

Das Mitglied kann freilich dagegen beim Schiedsgericht Klage erheben, aber erst muß es die strittige Rolle spielen und sich künstlerisch an den Pranger stellen lassen. Nach Wochen erfolgt dann endlich der Schiedsspruch zu seinen Gunsten — wie wir einstweilen annehmen wollen. Aber inzwischen hat es diese Folter noch viele Male durchgemacht auf Grund dieses Diktatur-Paragraphen schlimmster Sorte. Zudem ist der Erfolg der Klage beim Schiedsgericht ja auch zweifelhaft, da der Fall selten so klar liegen wird, wie er hier in diesem Beispiel geschildert ist, und der Direktor sich hüten wird, den Akt der Böswilligkeit, der doch erforderlich ist, sich nachweisen zu lassen. Dazu genügt schon, daß er den Schauspieler gelegentlich in einer schlechten Fachrolle hinausstellt. Auf diesen Punkt des Vertrags kann das Mitglied somit nicht rechnen, und es ist gezwungen: entweder seine Entlassung freiwillig zu nehmen und seine wirtschaftliche Existenz großen

Schwankungen auszusetzen oder unerhörte Demütigungen, die ihn künstlerisch herunterbringen, schweigend weiter zu erdulden.

Diese beiden geschilderten Fälle sind die extremsten. Aber auch in milderer Form, wenn der Direktor zunächst wirklich keine böse Absicht mit der Vernachlässigung eines Mitgliedes verbindet, wenn es blos eine vorübergehende Laune ist, wird das Mitglied schwer genug getroffen, in seinem Ehrgefühl gekränkt und daher verbittert. Wagt es dann gar, wider den Stachel zu löcken, so wird der Allgewaltige erst recht böse und reitet nun auf Grund des Paragraphen, der ihm absolute Gewalt über seine Untertanen gibt, auf dem wehrlosen Künstler herum, der doch nichts andres fordert als sein gutes heiliges Lebensrecht: das Recht auf Beschäftigung.*) Um ganz deutlich zu sehen, daß eine solche Bestimmung, wie sie § 1 enthält, absurd ist, mag man sich einmal vorstellen, daß einem nach abgelegten Prüfungen angestellten Gerichtsassessor eines Tages ohne jede Erklärung und ohne jedes Verschulden alle Akten und Funktionen abgenommen würden, oder daß eines Tages einem Bataillonskommandeur zugemutet würde, vom folgenden Tage ab die Einzelausbildung der Rekruten vorzunehmen.

Ich will von den hundert andern Ungerechtigkeiten, Quälereien und Absurditäten, die in jedem einzelnen Paragraphen des Kontrakts zu finden sind, gar nicht mehr sprechen, ebenso wenig von den zahllosen kleinen und großen Geldstrafen, mit denen die ungezählten Paragraphen der Hausordnung jeden Schritt des Künstlers bedrohen. Die angeführten Proben sind meines Erachtens nach so ungeheuerlich, so unwiderleglich und schlagend, jedem Rechtsgefühl und jeder Menschenwürde ins Gesicht schlagend, daß sie für sich allein

*) Wie eine Illustration dazu klingen die kürzlich in den Zeitungen veröffentlichten Worte, mit welchen ein bekannter wiener Hofschauspieler, eine in der Kunstwelt allgemein geschätzte und geachtete Persönlichkeit, sein Entlassungsgesuch begründet: „Nachdem Herr Dr. Schlenther, der Direktor des Burgtheaters, den verschiedensten Versuchen meinerseits, die zwischen uns entstandenen persönlichen Differenzen auszugleichen, stets denselben Widerstand entgegengesetzt hat, nachdem ich daher gezwungen war, mir das Recht auf mein Neuengagement zu erkämpfen, nachdem es demselben Direktor Herrn Dr. Schlenther in seiner amtlichen Stellung gestattet war, seine persönliche Verstimmung gegen mich durch materielle Schädigung und dienstliche Maßregelungen zu vergelten, und zwar entgegen seiner bessern künstlerischen Überzeugung, die er notorisch oft genug selbst betont hat, nachdem derselbe Herr Direktor in Befolgung solcher Motive mich durch beinahe anderthalb Jahre aus einer ersten und vielbeschäftigten Stellung im Repertoire fast ganz hinausdrängen durfte, kann mir naturgemäß nichts mehr an einem Engagement gelegen sein, das mir solche Erfahrungen eingetragen. Ich verzichte deshalb unter diesen Umständen auf das Engagement nach Maßgabe meines obigen Gesuches, um dessen tunlichst schleunige Erledigung ich ergebenst ansuche.“ Wenn bekannten Künstlern an solchen Theatern solche Behandlung zu teil wird, wie mag es erst der großen Zahl der Namenlosen ergehen!

stärker reden, als all meine Worte der Empörung es vermöchten. So gänzlich unromantisch, so nüchtern und schmählich sind die Dokumente, welche diese armen Opfer der Romantik unsrer Zeit zur Ausübung ihrer Kunst zwingen, ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Kraft, auf ihre Stimmung, ihre Fähigkeit oder künstlerische Meinung, nur mit Rücksicht auf die Kasse des Unternehmers — wobei es natürlich nicht gleichgültig ist, ob der Unternehmer ein privater oder eine Stadt-Verwaltung oder der Hof ist. Die Stadt-Verwaltung oder der Hof, der seine Künstler unter solche Bestimmungen stellt, macht sich der moralischen Erniedrigung des Standes, die, wie ich später zeigen werde, die notwendige Folge dieser Bestimmungen ist, mitschuldig und kompromittiert dadurch unsre Zeit und unsre Gesellschaft. Denn die Schätzung, welcher sich der Künstler erfreut, ist bezeichnend für die Schätzung der Kunst in dieser Zeit.

Die münchner Hoftheateraffäre / von Richard Braungart

Affären müssen sein. Sie sind eine notwendige Institution; denn Seine Majestät das Publikum kann nicht ohne sie leben. Eine Welt ohne Affären wäre ihm ein Butterbrot ohne Salz, eine Landpartie ohne Regen, ein Monat ohne eine Broschüre über den Kaiser oder den Zukunftskrieg. Und gäbe es keine Affären, so müßten sie schleunigst erfunden werden.

Am beliebtesten sind, neben den Hofaffären, die Theateraffären. Das Ideal einer Affäre aber ist, da sie ja die beiden bevorzugtesten Arten meist in mehr oder weniger vollkommener Weise zu verbinden pflegt, die Hoftheateraffäre. Wollte man also den Grad der Beglücktheit einer Stadt nach den Affären bemessen, die in ihr zur Diskussion stehen, so hätte München gegenwärtig unbedingt Anspruch auf das Prädikat der glücklichsten Stadt Deutschlands. Die Hoftheateraffäre, mit der sich seit einigen Wochen sämtliche Stammtische Münchens die Zeit bis zum Beginn des allabendlichen Tarock vertreiben, ist in der Tat eine „erstklassige". Und die Hauptsache, der clou: die Gerichtsverhandlung mit den in reichster Fülle verheißenen pikanten Enthüllungen, ist erst noch zu erwarten. Ist es unter solchen Umständen nicht eine Lust, zu leben?

Leider ist aber die ganze Geschichte im Grunde gar nicht so humoristisch, wie sie im ersten Augenblick und besonders dem Fernerstehenden erscheinen mag. Es stehen recht ernsthafte und wertvolle Dinge auf dem Spiel. Und wie der Verlauf dieser Affäre auch sein mag: Leidtragender wird immer das diskreditierte, in den Straßenkot gezogene Hoftheater sein. Und das ist die wenig amüsante Kehrseite der Medaille.

Die Affäre, die uns jetzt beschäftigt, ist natürlich nicht über Nacht vom Himmel gefallen. Sie bedeutet nichts weiter, als die Entladung von Gewittern, die schon lange über dem Hause am Max-Josef-Platz drohend gehangen haben. Als vor zwei Jahren Possart seinen Abschied genommen hatte und der homo novissimus Freiherr von Speidel die Intendanten-Würde und -Bürde übernahm, da glaubten wohl manche Optimisten, der durch Possart in den Defizitsumpf gefahrene und auch sonst vielfach wacklig gewordene Hoftheaterkarren werde nun in Bälde sauber geflickt auf trockenem Boden hübsch gemächlich weiter rollen. Es wurde auch etwas trocken, aber nicht der Boden, sondern nur der Ton, der von nun an im Hause herrschte. Bureaukratisch-militärisch pflegt man ihn sonst wohl zu nennen. Man könnte nicht sagen, daß die Berufsfreudigkeit der Künstler unter solchen Umständen vermehrt worden wäre. Das war es aber nicht allein, was verstimmte. Man hatte unter anderm auch gehofft, daß die einen normalen Betrieb unmöglich machenden Urlaubsvergünstigungen der ersten Kräfte (besonders der Sänger) beseitigt oder wenigstens eingeschränkt würden. Es geschah in dieser Beziehung nur wenig oder nichts, so daß zum Beispiel Neueinstudierungen manchmal erst nach Wochen eine Wiederholung erlebten. Dafür bekamen die armen Abonnenten ununterbrochen Gastspiele von Sängern und Sängerinnen vorgesetzt, die nicht einmal für eine Provinzbühne letzten Ranges gut genug gewesen wären. Ein Gast gab dem andern die Türklinke in die Hand. Und selbst der denkfaulste Abonnent wird sich in der letzten Zeit gesagt haben, daß diese zwecklose Gastspielerei, derentwegen die Oper bereits anfing, zum Gespött zu werden, nicht mit rechten Dingen zugehen könne. Man bedauerte die Dirigenten und besonders Mottl. Kaum einer aber ahnte, daß Mottl selbst vielleicht mit dieser Sache in irgend einem Zusammenhang stehen könnte.

Das Hofschauspiel ist ebenfalls heftig beunruhigt worden. Die Hauptursache der Verdrossenheit ist hier der neue erste Charakterdarsteller und Oberregisseur Albert Heine, der das „Fach" Possarts übernommen hat, und zwar, offenbar gestützt auf einen sehr weitgehenden Kontrakt, so gründlich, daß eine ganze Reihe vortrefflicher und verdienter Künstler, wie Lützenkirchen, Monnard, Basil und andre, sich mehr oder weniger an die Wand gedrückt fühlen. Herr Heine, ein sehr tüchtiger, aber auch sehr manirierter Künstler, spielt alles, was nur halbwegs in sein Fach schlägt, und die übrigen Künstler dürfen spazieren gehen oder zweite Rollen spielen. Hier müßte die Intendanz beschwichtigend und vor allem disponierend eingreifen. Aber auch unter den Künstlerinnen gärt es. Fräulein Swoboda zum Beispiel will gehen. Ursache: man hat die Käthe (in „Alt-Heidelberg"), eine Glanzrolle der Künstlerin, plötzlich einer Anfängerin übertragen, der man vertrauliche Beziehungen zum Intendanten nachsagt. Böse Mäuler nennen das Stück seitdem „Alt-Speidelberg" . . . .

Alle diese und noch viele andre Unstimmigkeiten haben sich nun ganz plötzlich zu einem heftigen Donnerwetter verdichtet, das sich in der zweiten

Hälfte des März im „Bayrischen Kurier“, dem Hauptblatt des bayrischen Zentrums, über das Hoftheater entlud. Mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig läßt, wurden hier alle die oben bereits angedeuteten Gravamina an leitender Stelle in zwei Artikeln, die von intimen Details strotzten, der Öffentlichkeit preisgegeben, und zwar in der ausgesprochenen Absicht, die Haupt-„Schuldigen“, Generalmusikdirektor Mottl, Baron Speidel und Oberregisseur Heine, zur gerichtlichen Klageerhebung zu zwingen. Nach dem Erscheinen des ersten Artikels hatten Speidel und Mottl bei der vorgesetzten Hofbehörde die Einleitung der Disziplinaruntersuchung gegen sich beantragt. Die münchner Presse war einstimmig der Ansicht, daß dieses „geheime“ Verfahren ganz und gar nicht geeignet sei, Klarheit und Beruhigung zu schaffen. Die Angegriffenen schienen jedoch wenig Lust zu verspüren, zum Kadi zu gehen. Da wiederholte der „Kurier“ seine Anschuldigungen in verschärfter Form, und nunmehr ist die Klage anhängig gemacht worden. Der Hase läuft somit; wohin, weiß natürlich vorläufig niemand.

Die Artikel des „Kurier“ enthalten neben allerlei pikanten Details über die von Baron Speidel angeblich bevorzugte Dame und über die sogenannte „Schreckensherrschaft“ des Herrn Heine vor allem Anschuldigungen der schwersten Art gegen Mottl. Unter anderm soll er dem Theateragenten Frankfurter finanziell verpflichtet sein und als „Gegenleistung“ die zahlreichen Gastspiele bewilligt haben. Außerdem soll er an Schülerinnen der Akademie der Tonkunst, deren Direktor er ist, Privatstunden gegen hohes Honorar erteilt und minderwertige oder stimmkranke Künstlerinnen um materieller oder gewisser andrer Vorteile willen engagiert haben. Wie grundlos oder wenigstens übertrieben übrigens diese Beschuldigungen zum größten Teil zu sein scheinen, geht schon daraus hervor, daß der „Kurier“ gerade die gravierendsten bereits für Schreib- und Druckfehler (!) ausgeben und öffentlich widerrufen mußte!

Es ist also unter diesen Umständen nicht ausgeschlossen, daß der in der Form durchaus verwerfliche, den dümmsten und rüdesten Klatsch als wuchtige Waffe verwertende Angriff des frommen Zentrumsblattes mit einer offenen oder verhüllten Niederlage enden wird. Aber wie dem auch sei: die schmutzige Wäsche muß nun, zum Gaudium des Publikums, leider öffentlich gewaschen werden. Und das Resultat? Wie immer in solchen Fällen: Ändern wird sich, auch wenn ein Personenwechsel stattfinden sollte, im System kaum etwas. Macht geht vor Recht, und Theaterskandale werden immer sein. Und so wird die ganze kompromittierende Affäre umsonst gewesen sein. Sollte aber Mottl wirklich gezwungen werden, die Konsequenzen zu ziehen und München den Rücken zu kehren, so werden wir erst recht eine Hoftheateraffäre haben: denn wir werden an seine Stelle vielleicht einen Mann bekommen, dessen Privatleben weniger Angriffsmöglichkeiten bietet; einen bessern Dirigenten werden wir gewiß nicht wieder bekommen. Das sollte zu denken geben.

Kasperletheater

Briefkasten

H. M. Wenn die Direktion des Lustspielhauses es Ihnen schreibt, wird es wohl wahr sein, daß Billets zur hundertsten Aufführung des drittnächsten Kadelburgschen Originallustspiels, das die Saison 1909/1910 erfüllen und ‚Das Familienfieber‘ heißen wird, nicht mehr versprochen werden können, da schon eine Überzahl von Bestellungen vorliegt.

W. R. 70. Ein Schriftsteller Hermann Julius Bahrd, der ein Schauspiel ‚Das Andere‘ geschrieben hat, ist uns nicht bekannt.

Leser in Radaun. Sie verwechseln ‚Mieze und Maria‘ mit ‚Dorf und Stadt‘ und nennen den Verfasser Georg Birchfeld. „Was kein Verstand der Verständigen sieht . . . .“

Oberlehrer. Sie schlagen für das Neue Theater folgende Inschrift vor:

„Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben,
Doch der Segen kommt von oben.“

Und für das Berliner Theater ein andres Wort von Schiller, aber zeitgemäß verändert:

„Ein augustisch Alter blühte,
Eines Medicäers Güte
Lächelte der deutschen Kunst.“

Ihr Vorschlag sei den Direktionen hierdurch mitgeteilt.

Germanist. Nein, wir können uns schwer vorstellen, daß der Vers aus Arno Holzens ‚Buch der Zeit‘: „Der eine nennt die Gottheit Brahma“, eine Anspielung auf einen berühmten Dramatiker und einen ihm befreundeten Bühnenleiter enthalten soll.

Korrespondent in Bunzlau. Sie fragen, von wem die Komödie ‚Geschlossen‘ sei, die Sie in unserm Theaterspielplan gefunden haben. Vom Direktor natürlich.

Dies illa. Kielholen ist Kritikern gegenüber nicht gebräuchlich. In welchem Jahrhundert leben Sie eigentlich?

Borgia. Vielen Dank für die Mitteilung der merkwürdigen Annonce, die Sie in Ihrem Lokalblatt gefunden haben: „Als Bravo für Direktoren, gut und sicher arbeitend, empfiehlt sich N. X.“

Wißbegieriger aus Berlin NW. Was man eigentlich unter einem Dramaturgen verstehe, wünschen Sie kurz zu erfahren. Einer, ders wissen kann, hat neulich — sogar unter dem Eid — ausgesagt, unter einem Dramaturgen verstehe man heutzutage vielerlei. In frühern Zeiten war der Dramaturg eines Theaters ein Bearbeiter von Dramen. Auch heutzutage bearbeitet er noch: Presse, Publikum, Schauspielerinnen, Autoren, Bankiers.

Rundschau

Für Bonn

Es hilft nichts. Wenn die Fritz Engel gegen ihn auftreten, muß man für ihn eintreten. Für Ferdinand Bonn. Das hätte ja kein Mensch mehr für möglich gehalten, daß heute noch spaltenlange Artikel zur Vernichtung dieses Mannes geschrieben werden könnten. Aber vor Gott und im Berliner Tageblatt scheint nach wie vor kein Ding unmöglich zu sein. Dieses Blatt, das abwechselnd mit ästhetischer und mit sittlicher Entrüstung und mit ebensoviel Temperament wie Witz jahrelang den Kampf gegen Wagner und Ibsen zu führen wußte, hat in der Morgennummer von Montag, dem 25. März, endlich auch den ‚Prozeß gegen Bonn' eröffnet und zunächst den Redakteur des ‚Ulk' gegen den Todfeind der deutschen Kunst vorgeschickt.

Wer es nämlich noch nicht wußte, erfährt es von Herrn Engel: Herr Bonn hat „sich gröblich und fortgesetzt gegen den Geist seines Berufs versündigt, die Interessen der Kunst vernachlässigt und sie zu einem skrupellos betriebenen Geschäft mißbraucht". Das wäre, läßt Herr Engel durchschimmern, der Übel größtes nicht. Aber zur abscheulichsten Kunstbarbarei ist die schamloseste Heuchelei getreten. Den Ankläger übermannt es förmlich vor soviel Tücke. Er geht in schmerzbebendem Ton zur direktesten Rede über und fragt den Angeklagten Bonn': „Haben Sie, als Sie sich zur Übernahme der Direktion im Berliner Theater rüsteten, haben Sie mir nicht in meinem Hause, damals ein gern begrüßter Besucher, ein Programm entwickelt, das von frohem Idealismus erfüllt war und von selbstloser Liebe zur Kunst überzuströmen schien? Schwärmten Sie nicht wie im Rausch von Dichtern, die Sie finden, von Künstlern, die Sie entdecken, von schönheitsvollen Harmonien, die Sie auf der Bühne erklingen lassen wollten? Das war wie ein Eid. Sie haben dieses Gelöbnis gebrochen. Sie haben Ihr Theater schon mit einer Unwahrheit eröffnet und, nebenbei bemerkt, mit einem miserabeln Stück. Keine Wimper zuckte in Ihrem Gesicht, als Sie mir und andern erzählten, daß Sie in dem Autor des ‚Andalosia' einen ebenso brustkranken wie genialen schweizer Volksschullehrer für die Kunst erobert hätten. Gleich nach Goethe, sagten Sie mir, käme dieser Mann. Dieser Mann aber waren Sie selbst, und mit einem unwürdigen amerikanischen Reklamestück suchten Sie sich in eigener Person den Titel eines Genies zu verleihen und nahmen, Sie armer Brustkranker, auch gleich noch einen Schuß Mitleid in Anspruch."

Ich habe den kostbaren Raum meines Blattes einem so ausgedehnten Zitat geopfert, damit Herr Engel in Zukunft gerechter beurteilt werde. Wer von ihm nur die Komik kennt, die er allwöchentlich im ‚Ulk' niederlegt, unterschätzt ihn. Der Spaßmacher ist auf dem besten Wege, ein Humorist zu werden, und solche Höherentwicklung soll man durch Anerkennung fördern. Humor entsteht, wenn eine naive, treuherzige, gutgläubige, großäugige Kinderseele eines Tages von der rauhen Wirklichkeit höchst unsanft aufgerüttelt wird und die umwälzende Enttäuschung durch Lachen überwindet. Herr Engel hat immerhin

bereits das erste Stadium dieses Prozesses erreicht. Er versteht plötzlich die Welt nicht mehr. Wie zu zwanzig andern angeblichen Kritikern ist vor zwei Jahren der Direktorandus Bonn auch zu Herrn Engel gekommen und hat ihm die Hucke vollgelogen. Als der Lebenskenner, der Florian Ferdinand Endli schon damals war, hat er sich gesagt, daß in der Regel einer am andern das am meisten schätzt, wovon ihm selbst am wenigsten geworden ist, und hat sich deshalb, um Herrn Engels Schätzung zu erringen, für den wahrsten und ehrlichsten Kunstfreund ausgegeben. Dabei hat keine Wimper in seinem Gesicht gezuckt. Herr Engel, der es noch mit der Arglosigkeit hatte, hielt es in diesem Zustand nicht nur für das Wesen, sondern geradezu für die heilige Pflicht des Löwenspielers, nach oder gar während der Komödie die Maske abzunehmen und zu verraten, daß er im Grunde gar kein Löwe, sondern nur Schnock der Schreiner sei. Der Löwenspieler Bonn aber, der vom Handwerk der Komödienmacherei immerhin nicht ganz so wenig verstand, wie der zünftige Theaterkritiker, den er besuchte, beging für sein Teil keinerlei Dilettantismen und griff dem Aristoteles des Tageblatts mühelos ans weiche Herz. Das muß er jetzt schröcklich büßen. In kurzen zwölf Tagen hat Herr Engel nicht öfter als viermal seine Wut an Herrn Bonn ausgelassen. „Er war ohne Zweifel ein hochgemuter Mensch und Künstler. Er schien aus dem Holz gemacht zu sein, aus dem die Natur wertvolle Persönlichkeiten schnitzt. Es umwitterte ihn der Hauch eines stark und nicht unedel gearteten Wesens." Daß das alles ‚Falle' war, wie der Berliner sagt, und daß Herr Engel rettungslos in diese Falle geplumpst ist: das kann und wird er nie verzeihen. Er ist ohne Zweifel ein nachtragender Mensch und Kritiker. Er scheint aus dem Holz gemacht zu sein, aus dem die Natur keine Psychologen schnitzt. Es umwittert ihn der Hauch eines Wesens, das mancherlei löbliche Eigenschaften für die anständigsten und auskömmlichsten Berufszweige geeignet machen würden, und das nur das Unglück hat, an einen falschen Platz gestellt zu sein.

Denn dies ist schließlich der Grund, warum der Spaßmacher Engel hier einmal beinahe ernsthaft betrachtet wird: es ist im Nebenamt eine Aufgabe auf seine Schultern gelegt, der er je länger, je weniger gewachsen ist. Damit soll nicht etwa gesagt sein, daß er seine Hauptämter ausfüllt. Der ‚Ulk', der unter Siegmund Haber ein Witzblatt war, wie es wenige gab, ist unter Herrn Engels Leitung ein Witzblatt geworden, wie es zum Glück nicht viele gibt. Aus der guten alten ‚Deutschen Lesehalle' hat ihr neuer Redakteur einen gräßlich neumodischen ‚Weltspiegel' gemacht. Was er am Montag ‚Zeitgeist' heißt, ist viel zu häufig Geist von seinem Geist. Für das Feuilleton des Tageblatts, das er verantwortlich zeichnet, hat er dem ordinärsten Blatt Europas, dem ‚Neuen Wiener Journal', die Rubrik ‚Hinter den Kulissen' abgesehen, in der durch umfangreiche Artikel mitgeteilt wird, daß der Autor der ‚Condottieri' die Hauptdarsteller seines Stücks mit sechsundzwanzig Flaschen Wein betrunken gemacht, oder daß der Bureauchef des Lustspielhauses an Stelle des Kaisers die Darsteller des ‚Husarenfiebers' mit Krawattennadeln beschenkt habe, und was sonst Wichtigstes auf Gottes weiter Welt passiert. Der bedürftige Mosse wird wissen, warum er vier Tätigkeiten, die ein wohlhabenderer Verleger an vier Mittelmäßigkeiten verteilen würde, in einer Hand vereinigt. Daß er freilich die zugehörige andre Hand auch noch sogenannte Theaterkritiken schreiben läßt,

heißt die Sparsamkeit doch ein bißchen weit treiben. Immerhin: wenn diese Theaterkritiken sich damit begnügten, ein zuverlässiges Bild von dem äußern Erfolg einer Premiere zu geben, so müßte und könnte man sie in Ruhe lassen. Sie begnügen sich nicht. Sie haben Ambitionen. Sie führen unausgesetzt das Wort ‚Kunst' im Munde. Sie lieben die Kunst so tief, daß sie die Angriffe nicht ertragen, die Herr Bonn auf die Kunst verübt. Wahrhaftig: ich höre immer und immer Kunst. Einer von den Vorläufern des Herrn Engel, Gotthold Ephraim Lessing, hat es gewußt und verraten: wie man die Eigenschaften am höchsten schätzt, die man nicht hat, so spricht man am häufigsten von der Tugend, die einem fehlt. Herr Engel spricht fortwährend von der Kunst. Da muß es endlich erlaubt sein, mit allem Nachdruck zu sagen, daß Herr Ferdinand Bonn nicht nur ein weit stärkerer Persönlichkeitswert, sondern auch ein viel geringerer Kunstschädling ist als Herr Fritz Engel.

Das Exempel ist so einfach wie möglich. Das Tageblatt hat hundertzwanzigtausend Abonnenten. Es ist fraglich, ob ein einziger von ihnen das Blatt um Herrn Fritz Engels willen liest. Aber es ist keine Frage, daß nur die wenigsten von ihnen Herrn Engel entrinnen können, weil sie schwerlich in der Lage sein werden, noch ein zweites besseres Blatt zu halten. Fast jeder von dieser ganzen großen Gesamtheit, der für das Theater Interesse hat, ist in irgend einer Weise auf Herrn Engel angewiesen. Er wird etwa von diesem seinem Kritiker belehrt werden, daß ‚Es lebe das Leben' beileibe kein Schmarren, sondern ein ziemlich wertvolles Drama ist. Er wird es daraufhin ansehen, wird sich vor Langerweile krümmen und wird trotzdem eher sich als seinem Kritiker mißtrauen, der doch bezahlt wird, um es besser zu wissen. Der Leser wird also nur in den seltensten Fällen durch Schaden klug werden. Unmerklich wird von Herrn Engel, der ja gewöhnlich im falschen Kahn ist, ein ästhetisches Aufnahmematerial nach dem andern ruiniert werden. Herr Bonn dagegen brauchte von Hause aus gar kein Unheil zu stiften. Dieselben hundertzwanzigtausend Menschen, die an das Tageblatt gebunden sind, weil die Technische Rundschau oder der Sportbericht oder der Gesellschaftsklatsch ihnen mehr gibt als die gleichen Rubriken in andern Zeitungen, diese selben Menschen haben eine Fülle von Theatern zur Auswahl. Für diese selben Menschen existiert das Berliner Theater nicht, sobald Herr Engel nicht will. Der Mann ist hier als pars pro toto, als kleiner Name für die Großmacht der Presse gesetzt. Mit einem Wort: Die Presse hat den Mißstand erst geschaffen, den sie bekämpft, und schafft ihn jeden Tag von neuem. Wäre es ihr je ernst damit gewesen, Herrn Bonn aus unserm künstlerischen Leben zu beseitigen, sie hätte ein Mittel von außerordentlicher Durchschlagskraft zur Hand gehabt: sie hätte ihn nur so gründlich totzuschweigen brauchen, wie es einzig und allein die Vossische Zeitung getan hat. Wenn die Presse es nicht mitteilt, erfährt der Bürger nicht, daß der Kaiser im Berliner Theater gewesen ist, und geht vielleicht zu Brahm oder zu Reinhardt. Aber was nützt es, sich despektierlich über den Geschmack des Kaisers zu ereifern und doch zugleich devotest jedes Lobewort aufzuheben, das er hat fallen lassen! Regis sententia suprema lex. Und die Wiedergabe dieses kaiserlichen Urteils ist keineswegs die einzige wirksame Hilfe, die unsre Presse Herrn Bonn hintenherum leistet, während sie ihn vornherum befehdet und verhöhnt. Das lächerliche Doppelspiel hat viele

Formen. Das Ergebnis ist sich immer gleich: Herr Bonn wird interessant und amüsant gemacht. Man kommentiert sein Hausgesetz, man wiederholt den Hustenukas, man druckt, noch heute, wie im Anfang, jeden Satz, den man von ihm erhaschen kann. Darin überbietet ein Blatt das andre, und es soll zugunsten des Tageblattes nicht verschwiegen werden, daß bis jetzt den Höhepunkt die Tägliche Rundschau erreicht hat. Herr Engel hat also eine gerichtliche Klage des Herrn Bonn mit seiner feuilletonischen Anklage im Tageblatt beantwortet. Herr Bonn müßte kein Reklamegenie sein, wenn er aus dieser pathetischen Torheit seines Prozeßgegners nicht jeden denkbaren Vorteil zu ziehen verstünde. Die anhaltende und einträgliche Reklame der Prozeßberichte kann noch lange auf sich warten lassen. Zunächst ists selbstverständlich, daß der gekränkte Bonn dem Tageblatt eine Berichtigung aufzwingt, die dieses aufrichtige Organ nicht veröffentlichen zu müssen behauptet, und die es trotzdem ungeniert benutzt, um gleich zwei Abendnummern farbiger zu machen. Aber dabei läßt ein Geist wie Bonn es nicht bewenden. Genug ist nie genug. Er verfaßt zum Überfluß eine regelrechte Erwiderung in seiner pseudoparalytischen Manier und schickt sie der Täglichen Rundschau. Sie fliegt in den Papierkorb. Darauf hätte ich wenigstens, ich will es nur beschämt gestehen, eine hohe Summe gewettet. Die Tägliche Rundschau hat mit dem ganzen Handel nicht das mindeste zu tun, hat Herrn Bonn verwalkt, wo es nötig und nur möglich war, und — und nimmt seine ellenlange Erklärung dankbar und wortwörtlich auf. Sie bekräftigt zwar, daß sie gegen die dichterische und direktorale Tätigkeit des Herrn Bonn bisher eine sachlich-gegnerische Haltung habe bewahren müssen, sie verzichtet darauf, auf den Inhalt der Erklärung in irgend einer Weise einzugehen, sie hat nicht einmal ein konfessionelles Interesse an dieser eher philosemitischen Erklärung — aber sie druckt sie ab. Ein Königreich auch für die kleinste Sensation. Ists etwa keine? Das Tageblatt übernimmt aus der Täglichen Rundschau ‚Bonns Brief an die deutsche Nation' im Auszug, die Deutsche Tageszeitung fällt über das Tageblatt her, das Tageblatt antwortet der Deutschen Tageszeitung, die Tageszeitung wiederum dem Tageblatt — und niemand weiß, was weiter werden mag. Zuguterletzt schließt meine Winzigkeit den Kreis und übermittelt die ganze Angelegenheit der Nachwelt. Aber es geschieht in lachender Bewunderung für Herrn Bonn. Man muß wirklich Fritz Engel heißen, um hier voller Bekümmernis zu fragen: „Wie sieht es im innersten Herzenswinkel dieses Mannes aus?" Um zu fragen, „ob er nicht Stunden hat, die ihn in tiefster Empörung gegen sich selbst finden; Stunden, in denen er die Faust gegen sich ballt und sich mit aller Kraft hinaussehnt aus den schweren Täuschungen seines jetzigen Daseins".

O ahnungsvoller Engel du! Wie ich Herrn Bonn beurteile, wünscht er nichts sehnlicher, als den schweren Täuschungen seines jetzigen Daseins die längste Dauer zu verleihen. Diese schweren Täuschungen bedeuten, in Zahlen umgesetzt, einen Jahresverdienst von einer Viertelmillion. Wenn Herr Bonn die Fäuste ballt, so ballt er die eine um Tausendmarkscheine und gebraucht die andre, um sich hineinzulachen. Er hats erreicht. Als ich ihn vor fünf Jahren, wo die berliner Kritik ihn teils noch sachlich würdigte, teils in den höchsten Tönen pries, einen ‚dramatischen Hochstapler' nannte, war das paradox und verroht und ging als Zeichen von der Zeiten Schande in eine Broschüre des

Herrn Sudermann über. Aber jetzt bestätigt mich die Zeit. Nur daß aus dem erfolglosen Hochstapler, der sich mit all seinen gellenden Mittelchen an keinem Theater einen Platz erobern konnte, inzwischen der erfolgreichste Hochstapler der gesamten Theatergeschichte geworden ist. Ist das garnichts? Muß man nicht in seiner Art ein ganzer, starker Kerl sein, um ohne ein Stück und ohne einen Schauspieler, mit einem Tagesetat von vierhundert Mark und mit Maria Bonn als Primadonna den deutschen Kaiser an sich zu fesseln und die berliner Presse sich zur ergebenen Dienerin zu machen? Denn darüber sollten die Herrschaften aufhören, sich im unklaren zu sein: Bonn pfeift, und sie tanzen. Es ist blindeste Borniertheit oder bewußte Verlogenheit, wenn sie das nicht Wort haben wollen. Herr Bonn, jede Tat und jeder Satz bezeugt es, kennt das menschliche Leben und die in Berlin die Spiegelung dieses menschlichen Lebens überflüssigerweise noch einmal zu spiegeln trachten. Er weiß, daß ihm die Schmöcke in die Suppe spucken werden, wenn er sie zur Premiere des ‚Hunds von Baskerville' lädt oder auch nur zuläßt. Aber er braucht die Bande, um zu verbreiten, daß ‚Sherlock Holmes' nunmehr durch der Tragödie zweiten Teil verdrängt worden ist. Was tun? Er bricht eines schönen Abends den ersten Teil kurz nach dem Anfang ab, tritt vor, kündigt dem Publikum die Premiere des ‚Hundes' an, die auf der Stelle stattfinden werde, und verschickt zur selbigen Stund an sämtliche Zeitungen eine Notiz, die dieses Humoristenstücklein in vollster Objektivität zum besten gibt. Die Gimpel gehen fast alle auf den Leim, und Herr Bonn genießt am nächsten Morgen im ausgedehntesten Maße alle Wonnen der Premierenberichte ohne die herkömmlichen Schmerzen der geschäftsschädlichen Premierenkritik. Wenn das kein genialer Einfall ist, will ich verurteilt sein, in Zukunft nichts als Engelsche Kritiken, Witze und Gedichte zu lesen. Soll solche triste Dutzendfeder uns unsre Freude an einer echten Originalität, an einem Unerschöpflichen und Immerulkigen, an einem Einzigen und Unvergleichlichen vergällen dürfen? Auch ich war einst sein Feind. Es ist vorbei. Meine Seele singt freudig und gläubig mit, wenn seine Seele singt: „Ich habe gesprochen, deutsches Volk. Nun richte du! Dir ist mein Lied, mein Leid, mein Kampf und Sieg ewig gewidmet. Aus Liebe und Dankbarkeit für dich habe ich mit allem, was Gott mir gab, oft aus vielen innern Wunden blutend, versucht, das heilige Feuer zu erhalten, das Bubenhände verlöschen wollen. Das heilige Feuer der Ehre, der Treue, der Reinheit und der schönen edeln Wahrheit. Laß sie lügen und trügen, deutsches, großes, herrliches Volk, nie wird in deiner Seele etwas Platz finden, das du nicht mit dem Gemüt ergriffen hast. Und der Wahlspruch meines Hauses heißt: Den Guten zu Nutz! Den Schlechten zum Trutz! Ich steh in Gottes Schutz!" Wer könnte solchen Tönen widerstehen! Es hilft nichts. Wenn die Fritz Engel gegen ihn auftreten, muß man für ihn eintreten. Für Ferdinand Bonn. S. J.

Hans Müller

Das Wesen dieses jungen Dichters, der jetzt mit zwei Einaktern ins Burgtheater gekommen ist, steht vorläufig noch wie ein zierlich verschnörkeltes Fragezeichen in der Literatur des heutigen Österreich. Ein Talent ohne deutlich erkennbare Grenzlinien, eine Fülle von Ausdruck, die allen konsistenten Inhalt überschwemmt und verfließen läßt. Manchmal scheint es, als ob er alles könnte; aber niemals offenbart sich, was etwa nur er kann.

Er ist noch ganz Erbe; den vorbereiteten Segen einer adlig und reich gewordenen Wortkunst hat er lächelnd bei sich geborgen. Immer noch sieht man ihn wollüstig in diesen Schätzen wühlen, als endete sein Erstaunen nicht, daß sie so schön, so groß, so unerschöpflich sind. Wohin er auch greift, immer glitzert und funkelt und prangt es ihm zwischen den Fingerspitzen; ohne Schwächung und ohne Hemmung fließen ihm Worte, Bilder, Rhythmen, Verse zu, die aus der letzten Kultur unsrer Sprache erwachsen sind. Fließen ihm zu, wie Licht und Luft; als herrenlose Wellen einer allgemeinen sprachkünstlerischen Bewegung, die jetzt durch unsre Atmosphäre geht. Sie treffen überall auf; aber kaum irgendwo haben sie so starke und verständige Resonanz, wie bei Hans Müller. Freilich, die ganz persönliche Brechung dieser Wellen, die Auslese und Gestaltung des Materials nach dem Profil des Einzelnen, des Künstlers, gelingt seinen Kräften noch nicht. Es zeigt sich kein Weltbild, es ringt sich kein Grundton los, die nur mit seinem Namen zu benennen wären. Um es mit einem stärkern Wort zu sagen: Noch liegt seine Individualität unter den tausend raschen und leichten Künsten verschüttet, aus denen seine eigene Kunst erst emporwachsen muß. So ist seine schöne und reiche Lyrik bisher nicht das Tönendwerden tiefer Gefühle gewesen, sondern die Beschreibung seltsamer Empfindungen und Empfindlichkeiten, die der junge Mann — erfreut, erstaunt, bestenfalls ergriffen — in seiner heutigen Welt angetroffen hat. Am kräftigsten und deutlichsten faßt er sich in seiner biblischen Dichtung „Der Garten des Lebens" zusammen. Da wird die Ahnung einer eigenen Welt lebendig, und aus verborgenern Tiefen, als bisher, spricht eine Persönlichkeit, die werden will. Wie unsicher doch sein Gefühl für die Grenzen und die festen Bestände seiner künstlerischen Schöpfung noch ist, zeigt sich wieder in seinen dramatischen Versuchen. Da ist Gefühl und Einfall, glänzendes Wort und fauler Witz, Blüte und Abfall unsrer Sprache ohne Wahl und Zweck durcheinandergeworfen. Es sieht aus, als ob den Dichter, der sich doch noch in manchem schmiegsamen Vers lebhaft genug dokumentiert, auf diesem Gebiet andrer, äußerer Realitäten stellenweise selbst sein sicherer Geschmack verlassen hätte. Ein sicheres Zeichen dafür, daß er den Punkt in seinem Inneren noch nicht gefunden hat, von dem alle Gesetze seines Schaffens ausgehen müssen; daß er die Intelligenz auf die Suche schickt, statt sich vom Instinkt geleiten zu lassen. Die Intelligenz kann wohl auf fremden und entlegenen Gebieten in Sachen des Geschmacks ratlos bleiben; der Instinkt nicht — er ist mächtig genug, im ärgsten Fall noch einen neuen Geschmack zu suggerieren, wenn er sich mit keinem vorhandenen zufrieden geben mag. Der unvorsichtig spielenden Intelligenz aber können Dinge passieren, wie dieser ganz witzblattmäßige „Troubadour" von Hans Müller, ein richtiges humoristisches Feuilleton, dessen durchaus literarischer Übermut in belanglosen Pointen verspritzt wird. Aus einer noch kühlern, persönlich noch weniger beteiligten Sphäre der Intelligenz scheint die „Arme kleine Frau" zu kommen, die fast schon zum sentimentalen Feuilleton herabsinkt, bedenkliche Taschenspielerei mit unechten Gefühlen treibt und nichts mehr für sich hat, als die gut gepflegte Sprache. Diese beiden Stücke wurden aufgeführt. Sie sind freilich die schlechtesten, die Hans Müller geschrieben hat. Die andern — kostümiert, phantastisch, ja eines sogar mit einem starken Trieb zum Hysterischen — haben einen wertvollern Willen und einen edlern Bau. Den Dichter reizt es, zu sehen und sehen zu lassen, wie das Leben die Menschen übertölpelt und überrennt.

Mit altklugem Pathos vergleicht er es einem Schachspiel unbekannter Gewalten gegeneinander und glaubt nun: Dramen erfinden, das heiße, ein tüchtiger Schachspieler mit menschlichen Figuren sein. Und manche Züge macht er wirklich ganz fein und witzig, keck und überraschend. Als ob die jugendliche Herrschsucht seiner Intelligenz keine Ahnung davon hätte, daß spielen nicht leben ist, daß der dramatische Dichter nicht Figuren führen, sondern Menschen erschaffen, und daß die Welt — auch in Theaterstücken — noch ganz anders gemustert und gewürfelt sein muß, als die Schachbretter. Seine Phantasie hat noch zu viel Fläche und zu wenig Tiefe. So kommt es, daß sie sich gar leicht und mannigfaltig zur Draperie aufwerfen läßt, aber kaum irgendwo haltbare Plastik gewinnt. Seine Novellen („Buch der Abenteuer") sind ganz wunderbare Muster von buntfädigen Fabelgespinsten; sie gleiten blitzschnell und blitzhell durch den Geist des Lesers und lassen nur ein Phosphoreszieren bewegter Intelligenz, nicht ein Leuchten bewegter Menschlichkeit darin zurück. Solche Erzählungen sind im Grunde auch seine kleinen Dramen; nur ärmer und schwächer, weil die dramatische Form — die sich ohne tiefes Gefühl auch der kühnsten Intelligenz nicht restlos ergibt — darin so unsicher und beiläufig behandelt ist. Es gibt, wie gesagt, unter diesen fünf Dramen drei interessantere und zwei verfehlte. Warum aber gerade diese verfehlten bei uns gespielt worden sind, das ist freilich ein Rätsel — dessen Auflösung vielleicht zu unerquicklich wäre, als daß man sich damit ernstlich abmühen sollte. Willi Handl

Mandragola

Wenn man die hanebüchenere der beiden Komödien aufführt, bei deren Schöpfung sich der Politiker Macchiavell ein literarisches Ausruhestündchen schaffte, so muß man sie einem kleinen Kreis Geladener vorführen — wie es Reinhardt in den „Kammerspielen" vielleicht noch einmal tun wird — und sich nicht durch die Form einer „öffentlichen Aufführung" in die Zwangslage versetzen, den Kastrierungsversuchen der Zensur gehorsamen zu müssen. Fehlen aber die grobschlächtigsten Requisiten, die direktesten Anspielungen, die unverschämtesten Sexualien, schlägt der ahnungslose Unverstand einer schnell zusammengewürfelten Schauspielertruppe auch das satirische Stück der Komödie in Trümmer: so hat man nur noch ein Fragment, das auch das „dramatische Institut" des Herrn Otto Ploecker-Eckardt am besten im Kasten gelassen hätte, und dessen Überreste höchstens noch zu einem guten Operettenlibretto hinreichen. Aus der ursprünglichen Fassung des Werks, das man die bedeutendste dramatische Arbeit seiner Entstehungsepoche nennt und sogar der ‚Orazia' des Aretino weit voranstellt, ist natürlich weit mehr zu holen. Man sieht da einen superioren Geist, der in der Politik die kühnsten, rücksichtslosesten Thesen im Sinne einer freiwaltenden Herrenmacht verficht, in der leichtern Arbeit nun auch die Menschen aufzeichnen, die läppisch und schlecht genug sind, solche politische Bevormundung zu verdienen. Man sieht in das Innere jener Zeit, in der die Blüte der Kunst aus dem Morast der Sittenverderbnis emporkeimt: und sieht als Porträtisten dieser Tage keinen mißvergnügten Literaten, sondern einen hochmögenden Staatsmann, der die Offenherzigkeit besitzt, der fauligen Gesellschaft, dem verlumpten Klerus, der verseuchten Familie lächelnd zu sagen: „Ihr seid einer des andern wert!" Ich glaube, unsre Politiker würden in den Stoffen, die sie ihrer literarischen Nebenarbeit unterlegen, zartfühlender sein. Und sie würden andre Sujets finden als dieses, welches übrigens von der

nachgeborenen, französischen Hahnreiposse zahllose Male kopiert ist: die Decameroneanekdote vom jungen Herrchen, dem die verheiratete Dulcinea am Ende einer geschickten Intrigue von der Blödheit des Gatten, der kupplerischen Duldsamkeit der Mutter, der feilen Geldgier des Beichtvaters effektiv ins Bett gelegt wird, und der nun der Vater des Knaben werden soll, den sich der legitime Gatte so sehnlichst wünscht. Walter Turszinsky

Der Dieb

Herr Henri Bernstein, der seiner Sachen sichere Pariser, dessen ‚Kralle' neulich Unter den Linden nach uns griff, hat sich jetzt, auf dem Umweg über Wien, auch des Neuen Theaters bemächtigt, mit einem Sensationsstück, das eigentlich keines ist, oder doch nur dann, wenn die herzoglichen Formen, die Spitzentoiletten und die äußerst köstlichen Dessous einer Schauspielerin größten Boulevard-Stils die Titelrolle adeln. Das Stück heißt: ‚Der Dieb' und ist von Herrn Rudolph Lothar mutig ins Wienerische übersetzt worden, also, daß es von lebfrischen Vindobonismen nur so wimmelt. Und da der selbe Herr Lothar dem Doktor Schmieden die Regie abgenommen und für die Titeldiebin eine wohlgebildete und sehr fesch gekleidete Wienerin mitgebracht hatte, so wurde (auf eine erträgliche und dralle Art) offenbar, wie sich an der Donau pariserischer Chic akklimatisiert. (‚Paris in Wien'; Frankreich schien das verlorene Lothringen als ein unbedenkliches Lotharingien hier wiederzugewinnen.) Die drei Akte spielen auf einem Schlosse bei Paris, in fashionabler Gesellschaft. Große Gelddiebstähle sind im Boudoir der Schloßherrin verübt worden. Wer ist der Dieb? Ein sehr eleganter Detektiv wird berufen, betreibt geheimnisvolle Untersuchungen, entlarvt — am Ende des ersten Aktes — den eigenen Schloß-Sohn (neunzehn Jahre) als den Schuldigen. Der gesteht. Herr Bernstein will, daß auch wir, im Parkett, es ihm glauben sollen. Leider sind wir nicht so naiv, und es überrascht uns keineswegs in der vom Autor gewünschten Weise, daß am Ende des zweiten Aktes die auf Besuch anwesende junge Frau Marie Louise, entschieden die eleganteste Figur des Dramas, als Diebin dasteht (in Korsett und Spitzenhöschen.) Dieser zweite Akt geht vor sich in einem Schlafzimmer, in dem zwei sehr gut empfundene Betten sich breit und weiß nebeneinander erstrecken. Hätten nun unsre Nerven nicht Anspruch darauf, daß am Ende des dritten Akts wiederum eine andere Person, etwa die Bestohlene selbst, die endgültige Diebin sei? Leider bleibts dabei: die wundervoll sinnliche Marie Louise hat, um ihrem raubtierhaft geliebten Gatten in möglichst herrlichen Toiletten gefallen zu können, die kleinen Transaktionen vorgenommen, jener Jüngling hatte sich aus Liebe zu ihr unschuldig geopfert, und der dritte Akt dient nur noch der gesellschaftlichen, moralischen und sozialen Ordnung der Angelegenheit. „Alles im Leben endet mit einem Arrangement," sagt Herr Maurice Donnay. Aber das Publikum, die Nerven einmal auf kriminelle Reize eingestellt, war mit diesem ordnenden letzten Akt nicht ganz so zufrieden wie mit den Spannungen der beiden ersten. Außer dem Detektivischen bietet dieses Drama soignierte Sinnlichkeit, wild sich anschmiegende Brünste einer Mani- und Pedikurierten, deren letztes Weh und Ach doch ewig aus einem andern Punkt nur zu kurieren ist. Diese Regungen duftenden Fleisches vollziehen sich, sehr französisch, zwischen Eheleuten. Es fallen hübsche, gefeilte Worte dabei. Wenn Madame Réjane die Titeldame gäbe, dies pralle, vielfach sich rüttelnde, räkelnde, hin-

werfende, hinknieende, dann wieder mondän flirrende, flimmernde, flirtende Weltweibchen, dann wär es wohl ein behägliches Fest. Wien hätte früher die Odilon aufgeboten, die gleißende Dresdnerin. Immerhin zeigte auch Fräulein Claire Wallentin Wertvolles. Und so ist gegen dies höchst moralische (alle französischen Stücke sind moralisch) Detektiv-, Strumpf- und Busenstück nicht das Geringste einzuwenden.

Ferdinand Hardekopf

Deutsche Uraufführungen

8. 3. A. Börckel: Der neue Agent. Mainz, Stadttheater.

12. 3. Berta Friedländer: Sünde, Einaktiges Drama. Adolf Glas: Vae victoribus, Episode. Wien, Bürgertheater.

A. Rosselli: Seele, Drama. Mainz, Stadttheater.

14. 3. Freiherr von Westenholz: Mutter Coelestine, Drei Akte aus der Revolutionszeit. Eßlingen, Stadttheater.

15. 3. Ernst Klein: Lolotte, Einaktiges Lustspiel. Wien, Lustspieltheater.

16. 3. Robert Misch und Roda-Roda: Komödianten, Vier Akte. Wiesbaden, Residenztheater.

Marie Madeleine: Katzen, Drei Einakter. Nürnberg, Intimes Theater.

Ludwig Hans Rosegger: Chrysantheme, Einaktiges Drama. Wien, Bürgertheater.

18. 3. H. A. Revel: Laetitia Bonaparte, Historischer Einakter. Braunschweig, Hoftheater.

21. 3. Henriette Clara von Förster: Die Herrin von Tamsel, Historischer Einakter. Braunschweig, Hoftheater.

21. 3. Wilhelm Mannstädt: Liebesdiplomatie, Lustspiel. Altona, Stadttheater.

23. 3. Richard Kueas: Götzen, Kolonialdrama. Görlitz, Stadttheater.

Rudolf Hawel: Das Heimchen im Hause, Volksstück. Wien, Raimundtheater.

Alfred Schirokauer: Mit reinen Händen, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

26. 3. Albert Bernstein-Sawersky: Vorbestraft, Schauspiel. Berlin, Neues Theater.

27. 3. Leo Feld: Der Arzt, Einaktiges Drama. Paul Busson: Feddys Kompagnon, Komödie. Karl Hans Strobl: Die unfehlbare Wissenschaft, Einaktige Komödie. Wien, Kleines Schauspielhaus.

28. 3. Hermine Brock: Hal ower, Einaktiges Drama. Berlin, Lustspielhaus.

31. 3. Heinz Gordon: Fräulein Vorwärts, Schwank. Hamburg, Thaliatheater.

Karl Schüler: Staatsanwalt Alexander, Schauspiel. Posen, Stadttheater.

Jacques Burg und Walter Turszinsky: Gelbstern, Komödie. Stettin, Bellevue-Theater.

2. 4. Karl Andres: Alkestis, Antikes dramatisches Märchen. Hamburg, Deutsches Schauspielhaus.

5. 4. S. D. Gallwitz: In eigenen Fesseln, Einaktiges Drama. Bremen, Stadttheater.

6. 4. Bruno Wagener: Und hätte der Liebe nicht, Drama. Hannover, Deutsches Theater.

Johann Heinrich Reitz: Der Staatsminister, Drama. Nürnberg, Intimes Theater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Grotesken / von Willi Handl

Das Wort steht als gemeinsamer Titel über drei Einaktern von Hermann Bahr, die jetzt in einem Buch (bei Konegen in Wien) erschienen sind. Um eine Legitimation dieses Titels könnte man vielleicht in Verlegenheit kommen. Denn grotesk ist die natürliche Angliederung von Unwirklichem an Wirkliches; die phantastische Folgerung des Regellosen aus dem Regelrechten. Die Groteske gibt eine Entstellung nach außen hin als willkürlichen und verblüffenden Beweis einer festen innern Logik. Sie hebt scheinbar alles Reale auf, erklärt es für belanglos; aber nur darum, weil ihr die höhern und höchsten Tatsachen blos auf den irrealsten Wegen erreichbar erscheinen. Das ist wohl auch der Grund, warum sie so häufig nach der Satire schielt, die ja ebenfalls leidenschaftlich negiert — mit einer brennenden Sehnsucht nach Bejahung.

Von solcher Groteske nun, die beim äußerlichen Zug ansetzt und ihn durch alle Außergewöhnlichkeiten der eigenwillig angereizten Einbildungskraft hindurchzwingt, bis er seine erste Form kaum mehr zu erkennen gibt, von solcher Groteske, die sich in der Phantasie der Konturen auslebt, ist in dem Buche wenig zu spüren. Im ersten Stück allenfalls; da ist das Geschehnis noch genügend bunt, und die Figuren sind von jener unheimlich ungreifbaren Echtheit, die nicht eine Abschrift, sondern ein willkürlicher Auszug menschlicher Naturen sein will, ohne Gerechtigkeit und ohne Tendenz, mit keiner andern Absicht als: in aller Knappheit sehr stark zu wirken. Hier treibt die Kraft der Phantasie noch in den äußern Linien; hier werden Menschen, die nicht wirklich sind, aber unzweifelhaft von wirklichen herstammen, in Ereignissen, die außerordentlich erscheinen, weil sie von einer andern Ordnung sind als der unsrigen, mit einer ziemlich wilden Lustigkeit herumgestoßen. Die Groteske zeigt sich nach außen hin an, teilt sich mit, wie es ihre Natur verlangt. In den beiden andern Stücken aber ist gerade die Welt der Wirklichkeiten so ziemlich unangetastet geblieben. Menschen kommen und gehen, und es könnten unsre Brüder, unsre Frauen, unsre Freunde und Freundinnen sein. Die Ereignisse greifen freilich da und dort

aus der ebenen Möglichkeit heraus; aber nur soviel, als ein starker, auf schwere Gedanken gestellter Einakter braucht, um seinen Kreis innerer Gesichte nach allen Seiten hin beherrschen zu können. Hier müßte die Groteske, wenn man schon auf dem Schein dieses Titels besteht, abseits von der Linie der Menschenformen und der Folge der Aktionen gefunden werden; im innern Erlebnis etwa und seiner Wertung, die ja tatsächlich zu neuen, kaum erhörten Wirklichkeiten strebt. In diesen beiden Stücken wird nicht etwa, wie sonst in Grotesken, das Unwahrscheinliche selbstverständlich, sondern es wird vorausgesetzt, daß alles ebenso wahrscheinlich, wie unwahrscheinlich und daß alle Wahrheit im Menschen ‚drüben' ist, das heißt dort, wohin wir keinem Menschen, wohin uns kein Mensch nachfolgen kann.

Die Wahrheit ist drüben. Dieses seltsame Wort aus dem ‚Ringelspiel', das uns in einen dunkeln Wirrwar unsicherer Beziehungen zu verstoßen scheint und uns doch zugleich den einzigen Halt in dieser verzweifelten Flucht aller Gewißheiten geben will, enträtselt schließlich auch die geheime Logik der drei Grotesken. In der ersten, die ja noch äußerlich mit grellen Figuren und bunten Ereignissen spielt, versteckt sich die ‚Wahrheit von drüben' nicht sehr tief unter der Oberfläche. Dieser ‚Klub der Erlöser' hat, als Groteske im einfachern Sinne, noch viel Satirisches in sich. Genau genommen geht ja ein großer Teil des dramatischen Eifers von Hermann Bahr in den letzten Jahren gegen den Irrtum von Erlösern. Die seelischen Erlöser meint er zumeist; und hier einmal die sozialen. Wenigstens nimmt er das Material zur Satire, den menschlichen Rohstoff, der sich in seiner Phantasie zur Groteske verarbeitet, ganz aus der Gesellschaft, die er kennt. Es entsteht ein wilder Ansturm von Figuren, die wir täglich im Leben, in Gesprächen oder in der Zeitung um uns haben, die wir auf allen Wegen unsers täglichen Denkens wiederfinden, die wir aber so, wie sie hier umgestaltet erscheinen, gestreckt, gebogen, widersinnig überhöht, lächerlich herausgeputzt oder plötzlich wieder mit einem langverwischten Flecken alten Schmutzes deutlich bezeichnet, doch zum ersten Mal zu sehen vermeinen, so unzweifelhaft wir sie auch erkennen und anerkennen müssen. Aber mitten in diesem Wirbel gehässig Verzerrter, mitten im vieldeutigen und dialektreichen Erlösergeschrei wird es plötzlich ganz still und feierlich: ein Fremder tritt herein; ein Künstler vielleicht, gewiß ein Mensch. Auch seine Züge sind verzerrt; aber vom eigenen Hohn, nicht vom Hohn des Dichters, der ihn geschaffen hat. Dieser eine, der leben, nichts als leben will, wo die andern erlösen wollen oder hinter den Erlösern her sind, dieser eine wirkliche Mensch unter all den Fratzen kennt die Wahrheit schon: daß wir einander nichts sein und nichts geben können, daß wir einander nicht suchen und nicht verfolgen, sondern erdulden müssen, daß eben alle Wahrheit ‚drüben' ist, wo unsre Werke niemals hinkommen. Er ist ein Verwandter des King aus dem ‚Ringelspiel' und des vergnügten Einsiedlers aus der ‚Anderen'; nur einer, der als Künstler noch etwas Kraft und Haß und einen Erdenrest von persönlich bitterm Schmerz in die Verwandtschaft mitbringt, während

die andern lieben Onkels durchaus von einer heitern, unaggressiven, erdschollenmäßigen Grobheit sind. Ihre Wahrhaftigkeit ist eben schon aus der höflichen Form unsrer Gesellschaft herausgefallen; aber sie wollen niemandem Böses. Von Menschen, für Menschen wollen sie überhaupt nichts. Sie trauen den Worten nicht mehr und leben ganz ‚drüben'. Was keine Worte hat, das allein erfüllt sie, baut sie auf, bringt sie weiter. Wind, Wiese, Welle sind ihnen Freund und Beispiel. Die sprechen nicht, die wollen nichts, die sind und wachsen und haben ihren Zweck in sich. Von ihnen lerne der Mensch, sein eigener Zweck und Inhalt zu sein und seinen Trieben recht zu geben: sie sind die einzige rechte Wahrheit, deren er teilhaft werden kann.

So sagen die abgeklärten Onkel und mit ihnen natürlich auch der Onkel ‚Faun', nach dem die zweite dieser Grotesken heißt. Sie führt ihre Menschen an Fäden durcheinander, die man sonst in die Gespinste leichter Schwänke eingeschlagen findet. Geflissentlich ist die Voraussetzung des ganzen Stückes, aus der ein andrer eine ausgiebige Posse gemacht hätte, im Dialog selbst als ein alter Novellisteneinfall denunziert. Mit der Gestaltung dieses gewiß nicht übeln Scherzes — daß zwei Männer einander hörnen wollen, die Frauen aber, indem sie scheinbar nachgeben und dann heimlich die Betten tauschen, den Ehebruch geschehen lassen und gerade damit ungeschehen machen — gibt sich Bahr gar nicht ab. Um so wenig ist es ihm nicht zu tun; sondern darum, zu zeigen, wie uns alles, was wir von uns und von andern denken, was von uns und was zu uns gesagt wird, zum Narren hält. Wie wir uns auf nichts, was irgend in Worte gefaßt werden kann, verlassen können und das Wahre immer ganz plötzlich, über Worte und Gedanken weg, aus uns herausbricht. Dann stehen wir freilich erschreckt und meinen, das Leben hat nun allen Sinn verloren. Aber wir müssen ihn eben in uns selbst und nicht bei den andern suchen.

Diese Verkündigung der Natur in uns, der einzigen verläßlichen Schönheit, die wir uns erringen können, wenn wir unsern Trieb widerspruchslos bejahen, kommt hier im ‚Faun' wieder, wie im ‚Ringelspiel' und in der ‚Anderen'. In dem mühevollen Ringen um die künstlerische Form dieses Gedankens — es ist mehr als Gedanke, ist tiefes Gefühl vom Zusammenhang des Menschen mit der stummen Welt — bedeutet der ‚Faun' eigentlich nur eine kleine lächelnde Probe, während die großen Kämpfe ruhen. Auch diese Probe zeigt ganz deutlich, wie eben auch die gewaltiger zufassenden Angriffe auf den tückischen Stoff, wo die Kraft den Weg zum Innersten des Erschauten und Erfühlten noch nicht gefunden hat. Oft bleibt das Wort noch neben den Menschen stehen, und das Erlebnis hat nicht genug vertiefte Festigkeit, um sich selbst und seinen Sinn in leuchtend klarer Harmonie zu tragen. Das scheint auch Bahr zu spüren, und seine Lust, aus den dunklern und erschreckenden Wahrheiten seines Gedankens mehr und mehr an ihre spaßige Oberfläche zu tauchen, scheint mir dem tiefen Verdruß über diesen Zwiespalt von Form und Gefühl zu entstammen, der ihm sein Kunstwerk in der letzten Zeit immer wieder irgendwie beschädigt. Die

dritte der Grotesken, ‚Die tiefe Natur‘, ist ein loses leichtes Spielen an dieser Oberfläche: der große Gedanke nimmt nur noch von fern lächelnd daran teil.

Aber, wenn Bahr hier den Forderungen der Form nicht nachkommt, so geschieht es, weil das, was er sagen will, ungeheuer und neu ist. Von den einzelnen Menschen, von ihren Gruppen will er nichts mehr; das Psychologische, das Soziale bleibt hinter ihm zurück. Er will die Natur im Menschen. Und der Schritt zu diesem Allgemeinsten, Ungreifbarsten in uns ist von dieser aufs Einzelne, Enge, Wohlbegrenzte gestellten Zeit wohl am allerschwersten in Schönheit und Sicherheit zu machen. Er führt direkt ins Unendliche der Zukunft hinaus. Und es ist ein tragischer Kampf, wenn ein Künstler es sich abringen will, die innere Zukunft der Menschheit künstlerisch restlos zu bewältigen.

Trauerspiel/ von Robert Walser

Der Vorhang geht hinauf zur ernsten Höhe:
Es zeigt das Spiel sich, und das Stück beginnt.
Die Männer machen stolze Kämpfermienen,
verzerren den Mund zu einem bösen Lächeln,
das Tod verspricht, schon eh die Wunde springt
und Blut die blassen Stirnen rosig färbt.
Ein Todentschlossner schlitzt den Bauch sich auf.
Sein Sohn schreit draußen vor der Tür, die Tür
bricht ein, und, wie zu Stein erstarrt, sieht er
das grausige Schauspiel an — er kam zu spät.
Die Szene wechselt, und das Auge sieht
in eines Gartens Traum hinein: Der Mann
stürzt riesenhaft vergrößert und entsetzlich
verändert aus den dunkeln Büschen vor,
langsam und schmeidig; und gespenstisch flattert
ein schwarzer Mantel um die Glieder ihm,
die weit ausholend tragische Schritte messen
auf dem Parkett der Bühne. Dann ein Kampf,
ein Ringen, daß die zornigen Knochen krachen.
Der eine stürzt, wie 'n Vögelchen noch hüpfend,
bis er sich schrecklich überschlägt. Der andre
muß fliehn, doch bringt man ihn gefangen her
und kündet ihm des Urteils Willen an.
An allem ist ein kleines Mädchen schuld,
Das kaum gelernt vernünftig hat zu lächeln.
So süß wie sündhaft, schuldlos wie gelehrt
in Künsten schon der Schuld, tritt sie voran
als helles Licht, Liebreiz und Schrecken werfend
in das Gemüt der bangen Hörerschaft.
Ihr trauernd nach lischt eine Fackel aus.

Die Rabensteinerin

Von Wildenbruch. Es ist also nicht weiter verwunderlich, daß die Rabensteinerin die Tochter eines Hilpold Jeronimus, Ritters von Rabenstein, ist, der auf der Burg Waldstein zwischen Augsburg und Nürnberg sitzt und die vorüberziehenden Kaufleute ausplündert. Ein Kontrast, das A und O aller dramatischen Wirkung, ist damit schon gegeben: sinkender Adel und steigendes Bürgertum. Der zweite Kontrast wird, nach modernerm Rezept, in die Seelen von Vater und Tochter gelegt. Ihn treibt die ‚wütige Wut‘, zu rauben und zu morden, aber er weint, wenn man ihn Schnapphahn nennt. Sie ist auf ihre Weise mild und wild zugleich. Heißt Versabe, reitet und zecht mit den Mannen des Vaters, aber schämt sich zu Tode, wenn einer von ihnen sie ungekämmt sieht. Diese ganze Kumpanei sitzt am Anfang des ersten Akts zuhauf, führt Hochgespräche und wartet der neuen Beute. Einzig Dietburg, Witfrau von Agawang, Schwester des räuberisch-reisigen Ritters von Rabenstein, ahnet und prophezeit nichts Gutes. So und nicht anders kommt es auch. Bei Bartolome Welser dem Jungen aus Augsburg ist Hilpold Jeronimus doch einmal an den Falschen geraten. Ritter und Kaufmannssohn stechen sich wechselseitig wund, aber der Räuber stirbt, und sein Besieger fängt jetzt erst an zu leben. Denn er sieht Versabe und sie sieht ihn! Im Fieber hält er sie für seine Braut, die er von Angesicht nicht kennt, für Ursula Melber, die eiserne Jungfrau von Nürnberg, und es nimmt gleichsam den Verlauf oder zum mindesten den Schluß des ganzen Stücks vorweg, daß diese widerwärtig arrogante Dame Ursula am Krankenlager des Verlobten zu dem schlicht-bescheidenen und doch so stolz-energischen Waldfalken der Raubburg in den lärmendsten Kontrast treten kann, ohne daß sich der Schläfer auch nur rührt. Bei Versabe allein war er erwacht! Es ist der dritte Kontrast dieses einen Akts, in dem sich, ohne Ortswechsel und innerhalb einer knappen Stunde, heißatmig, schwungvoll und herzbeklemmend die Handlung eines ausgewachsenen Dramas abrollt.

Wir kennen jetzt des Dichters Ziel, noch aber kennen wir nicht seinen Weg. Wie wird Bartolome zu Versabe gelangen? Sein reicher Vater kann es nicht begrüßen, daß eines Schnapphahns Tochter die nürnberger Patrizierin verdrängt. Wer von den beiden Männern wird der stärkere sein? Zum vierten Male platzen Gegensätze aufeinander. Es stimmt uns für das Schicksal der Liebenden sehr froh, wie derb dem Vater hier der Sohn die Wahrheit sagt. Ists keine Schande, daß der große Unternehmer mit seinen kolonialen Arbeitskräften den Gewinn nicht teilt, sondern so wackern Leuten nur nach Tag und Stunde Lohn bezahlt? Der Zukunftsstaat wirds bessern. Zuvörderst freilich harrt der junge Sozialist des sech-

zehnten Jahrhunderts mit seinen Eltern seiner Braut entgegen. Ursula Melber kommt. Das ist sie nicht, die er im Fieber sah und seitdem liebt. Wie aber soll er sich begreiflich machen? Versabe müßte kommen. Sie kommt im Augenblick, wo man sie braucht. Der dritte Gegensatz des ersten Akts wird wieder flammend wirksam: Kätchen und Kunigunde schmähen einander um die Wette. Es findet sich ein fünfter Gegensatz hinzu. Der Vater Welser neigt nach wie vor zu Ursula, die Mutter Welserin zu Versabe. Wenn jetzt der junge Sozialist so handelte, wie sein Charakter von Haus aus angelegt ist, und wie er späterhin sich auch entfaltet, dann wäre das Schauspiel schon zu Ende. Dann nähme er schon an dieser Stelle Versaben und ginge mit ihr nach Amerika. Es ist zu früh am Abend. Der Vater also ruft: „Noch heute eine Mannschaft rüst ich dir," und rechnet jetzt darauf, Versabens Burg von seinem Sohn alsbald in Stücke gelegt zu sehen. Prophetisch spricht der Sohn dazu: „Kann sein, noch etwas andres geht dabei in Stücke."

Wir wissen, was er damit meint. Er meint nichts andres als die Verlobung mit der Melberin und spannt uns auf die Folter, auf welche Art er sich von ihr befreien wird. Was wäre einfacher? Ein skeptisches Gemüt mag es zunächst bezweifeln, daß Bartolome bei der Belagerung Waldsteins die brokatene Schlange, die er verabscheut, an seiner Seite dulden wird. Ein Dichteraug sieht weiter. Auf Waldstein sitzt ja Versabe. Es kann in diesem Akt nicht ihre einzige Aufgabe sein, den verworfenen Mannen ihres heimgegangenen Vaters schön zu tun, der Räuberbande zu verheißen, daß Gott im Himmel sie anders nennen wird, ‚als die Augsburgischen es tun', oder mit holdseliger Süßigkeit zu fragen: ‚Du Mann, als du noch ein Kind warst, deine Mutter muß dich lieb gehabt haben?' Derlei ist auch, weiß Gott im Himmel, hier nicht ihre Hauptaufgabe. Sie muß, von ihrem Fenster aus, die Nebenbuhlerin erblicken und, piff, paff, puff, mit einer Armbrust niederschießen. Das Scheusal ist so schlankweg und so überaus gelegen tot, daß uns die Folgen dieser Tat nicht ernstlich ängstigen können. Wer den Liebenden bis hierher jedwedes Hindernis aus ihrem Weg geräumt, wird sie auch fürder nicht im Stiche lassen.

Oder sollte doch? Im vierten Akt sehen wir Versaben im Gefängnis. Auf Mord steht Tod. Die Stunde kommt, die Stunde naht. Versabe wird bereits nach ihrem letzten Wunsch gefragt. Sie wünscht, den Mannen möge kein oder möglichst wenig Leids geschehen. Darf soviel Edelmut zugrunde gehen? Wo ist Bartolome, zu helfen und zu retten? Da tritt er schon aus dem Versteck herfür. Man herzt und küßt und weint sich satt, und unsre gesunkene Zuversicht wird neu lebendig. Des Armensünderglöckleins dünner Ton, des roten Henkers blankes Schwert — wo ist ihr Schrecken, wo ihr Sieg? Wenn wiederum die Not am höchsten, wird wiederum Bartolome

erscheinen und hoffentlich dem Spuk einmal für allemal ein Ende machen. So und nicht anders kommt es auch. Vom Block herab begehrt der tapfre Jüngling Versabe zur Frau. Nach augsburgischem Recht wird sie dadurch befreit. Aber — vergaß das Pärchen denn den fünften Gegensatz des zweiten Akts? Der Vater Welser gibt so leicht nicht nach. Die Schande dünkt ihn gar zu groß. Zum mindesten will er erst eine Frage an das Mädchen stellen, um ihre Sinnesart zu prüfen. Er fragt, wohin sie nach dem Tode zu kommen glaube, ob in den Himmel oder in die Hölle. Versabe antwortet schlicht und lieb und denkbar unbestimmt, sie hoffe dahin zu kommen, wo die Mannen sind. Das rührt den Alten tief, und er enthält dem Paar nicht länger seinen Segen vor. In den Armen liegen sich beide, weinen vor Schmerz und vor Freude und versprechen uns hoch und teuer, gleich nach Amerika zu gehen.

. . . Wer hoffen könnte, mit sechzig Jahren noch so jung zu sein wie dieser wundervolle Dichtersmann! Wer sich erinnern könnte, zu irgend einer Zeit so jugendlich gesehen und gefühlt zu haben! Von des Gedankens Blässe wird Wildenbruch wohl nicht mehr angekränkelt werden. Psychologie und Logik sind nicht und werden niemals seine Sache sein. Aber es mußte einmal ein so ergebnisloser Dramenwinter wie der vergangene kommen, um uns selbst das vergnügte Raubritterschauspiel von der ‚Rabensteinerin‘ in einer ganz bestimmten Hinsicht schätzenswert erscheinen zu lassen. Wildenbruch ist in einer Epoche der Undramatiker wenigstens ein halber Dramatiker und sicherlich der einzige Techniker. Er hat den ungetrübten Blick für große szenische Wirkungen und heute, wie vor fünfundzwanzig Jahren, die Fähigkeit, Effekte auf Effekte zu ersinnen. Er erfindet keine Handlung und gestaltet keinen Menschen, die sich irgendwo und irgendwann begeben haben könnten. Was Versabe und ihr Bartolome erleiden, reden, tun, ist märchenhaft und doch in keinem Augenblick poetisch. Aber ließen sich in diesem Schauspiel Fabel, Personen und Motive mit menschenmöglichen Gebilden vertauschen, es käme eins der größten Dramen unsrer Literatur zustande. Das Gerüst zu einem Drama ist einmal in vollendeter Gestalt geraten. Wieviel das wert ist und ersetzen kann, bewies der Jubel unsers nach allem Anschein unbefangenen und ehrlich hingerissenen Hoftheaterpublikums. Die bloße Tatsache einer subjektiv unfraglich echten Poetenbegeisterung genügte den Leuten und ließ ihnen gar nicht zum Bewußtsein kommen, daß Gegenstand wie Ausdruck dieser Begeisterung ihren Seelen weltenfremd blieb. Le geste était si beau. Wenn je ein Publikumserfolg für Dramen- und Kritikenschreiber lehrreich war und sein sollte, so ist es hier der Fall.

Monte Carlo in Berlin/ von Hans Warbeck

Wir haben eins der merkwürdigsten Ereignisse der Theatergeschichte hinter uns. Eine Operntruppe im Süden steigt auf die Bahn und fährt mit Sack und Pack gen Norden. Um den verehrten Deutschen einmal zu zeigen, was eine Harke ist, sagen die einen. Um für die Armen ein artiges Sümmchen herauszuschlagen, sagen die andern. Um das politische Band zwischen Frankreich und Deutschland fester zu knüpfen, sagen die dritten. Das führende Blatt der deutschen Nation beordert die Blüte seiner Mitarbeiter als Spezialberichterstatter nach dem Süden. Nachdem diese Blüte an der Opernsphäre „lang gesogen" und in wunderschönen, farbenreichen Artikeln geschildert, wie man dort sich „mächtig ausgezogen", begleitet er den Train von der Côte d'azur durch Frankreich und Deutschland nach Berlin. Als Kurier des Kaisers. Er schildert gewaltig den Abmarsch der Armee, das trübe, stürmische Wetter, die geniale Bettstrategie des Generalissimus, die siegesgewisse Stimmung auf der einen, die Todesahnung auf der andern Seite. Welthistorische Schauer laufen uns über das Herz. Man denkt: 1870 — Moltke — Bismarck — Kaiser Wilhelm. Das Eiserne Kreuz schwebt in der Luft. Unterwegs zählt er die Brötchen, die die Solisten verzehren, die Blumensträußchen, die man sich von den Herren zu den Damen zuschickt, den zarten Flirt, den der blinde Passagier aus Zeitvertreib zwischen Männlein und Weiblein anspinnt. Flirt natürlich nur. Nicht etwa Liebelei. Oder gar Verhältnis. I wo. So etwas kennen ja die biedern Leutchen gar nicht. Überhaupt sind es lauter Jungfern. Denn der Generalissimus zahlt gut. Unter zweihundert Francs erhält selbst nicht die kleinste Ballettratte. Man hat also „so etwas" nicht nötig. Am lieblichen, warmen Ostermontag trifft die Vorhut in Berlin ein und wird von einem neuen Generalissimus sofort in ihre Quartiere verladen. Die ersten beiden Vorstellungen sind „fast" ausver—kauft. Es fehlen zwar noch ein paar hundert Plätze daran. Aber es ist ausver—kauft. Der Feind ist also bereits halb geschlagen. Hurra. Die Kampfesstimmung wächst. An den beiden folgenden Tagen Fortsetzung des Rekognoszierungsgefechts in dem führenden Blatt der deutschen Nation. Die leitenden Persönlichkeiten des künstlerischen Feldzugs von links. Die markantesten Köpfe aus dem Gros von rechts. Die aufgeführten Komponisten. Die Darsteller des ersten Abends. Die Darsteller des zweiten. Endlich ist der große Moment gekommen. Das Königliche Opernhaus ist wirklich ausver—kauft. Man sieht überall Leute, deren Kaufkraft über allen Zweifel erhaben ist. Die dich auf Pistolen fordern, wenn du behauptest, daß sie jemals gekauft haben oder kaufen werden. Die Vorstellung beginnt. Und je mehr sie vorschreitet, desto länger werden die Gesichter. Aber der Kaiser klatscht. Und klatscht immer weiter. Und klatscht immer mehr. Und klatscht ganz allein. Und am nächsten Morgen ist in den Bulletins zu lesen: Vollkommene Niederlage. Komplettes Fiasko. Die Südarmee ist aufs Haupt geschlagen. Die Kunst rauft sich die Haare. Die Armen ziehen den Hungerstrick fester. Der deutsche

Botschafter in Paris verlangt seine Pässe. Sedan — Jena — Kunersdorf — Lützen — Lechfeld — Châlons — Cannae — Pharsalus — Aegospotamoi.

Man erzählt sich, daß die französischen Herrschaften am nächsten Morgen gerast haben. Bei diesen Kritiken! Wenn ich solche Kritiken hätte, würde ich auch rasen. Mehr noch. Mir die Haare ausreißen. Mich aufhängen. Mich ins Wasser stürzen. Ich glaube aber, es wäre besser gewesen, wenn man in sich gegangen wäre und sich ins Gewissen geredet hätte. Monte-Carlo-Oper — „hier stock ich schon". Ich verstehe unter Monte-Carlo-Oper ein Ensemble, das in Monte Carlo beheimatet und fest eingespielt ist. Aber nicht ein Haus, das mehr oder weniger berühmten Gästen aus aller Herren Ländern als Absteigequartier dient. Die Herren Chaliapine und Sobinoff aus Moskau, die Damen Lindsay und Brozia von der Großen Oper in Paris. Herr Renaud aus Paris. Herr Rousselière aus New-York. Wo bleibt da Monte Carlo? Immerhin wäre die Bezeichnung akzeptabel, wenn das Haus in Monte Carlo einen bestimmten persönlichen Stil hätte, in den die Gäste hineintreten, um sich mit ihm zu vermählen. Auch Bayreuth spielt nur zwei Monate im Jahr, und selbst das nicht einmal. Aber man spricht von einem bayreuther Stil. Und das mit Recht. Monte Carlo hat einen Stil. Aber das ist der Stil der Anarchie, der Mittelmäßigkeit, der Unkunst. Herr Raoul Gunsbourg, der Direktor der Monte-Carlo-Oper, Vertrauter des Fürsten von Monaco, Anwärter auf den erblichen Adel, Schloßbesitzer in der Bourgogne, Kriegsheld, Self made man und guter Franzose, wird seit langen Jahren in verzückten Reiseartikeln als ein wahrhaft moderner, genialer, schöpferischer Regisseur gepriesen, der Monate vor Beginn der Stagione mit den Mitgliedern auf seinem Schloß Proben macht, ihnen Vorlesungen über den historischen Hintergrund neuer Opern hält und sie, wie ein Vater seine unmündigen Kinder, in den Geist der Dichtung einführt. Was sahen wir von dieser Regie? Eine ganz grobe, handwerksmäßige Behandlung der Szene, ohne die Spur einer geistigen Durchdringung und feinern Individualisierung. Der Chor eine kompakte Masse, die geschlossen an die Rampe tritt und in immer gleicher Tonstärke seinen Part heruntersingt. Das Ballett ein Rudel von etwa einem Dutzend nicht einmal hübscher Mädchen, die im üblichen Tanzschritt und mit dem stereotypen süßlich-erstarrten Lächeln auf dem Antlitz über die Bühne trippeln. Die Solisten in Stellungen, die dem Regieschüler eine schlechte Note in seinem Führungsbuch eintragen würden. Man hat denselben Herrn Raoul Gunsbourg auch als großen Dekorateur hingestellt, und die saubern Hinweise auf jedem Theaterzettel — décors de M. Visconti, décors lumineux de M. Soundso, ballet aérien de M. X., maschinelle Einrichtung von Herrn Kranich — mußten den unbefangenen Zuschauer in seinem Glauben bestärken, daß hier dekorativ etwas Außerordentliches geboten würde. Das Entsetzen und die Entrüstung über die Dekorationen der Monte-Carlo-Oper ist einstimmig gewesen. Mit Ausnahme der Dekorationen zu ‚Théodora', die wenigstens sauber waren, und der zu ‚Don Carlos', die das Königliche Opernhaus aus seinen Vorräten beisteuerte, waren es

graue, verstaubte Fetzen, auf die die unmöglichsten Dinge von Malermeisterhand geworfen waren, und die man mit unglaublicher Nachlässigkeit so hängen ließ, wie sie gerade einmal hingen. Verbleibt das Solopersonal, an dem im allgemeinen die bekannten französischen Unarten — die hellen, unedeln, nasalen Stimmen, das heftige und dauernde Tremolieren und die rohe Schminkerei — zu tadeln waren, aus dem sich aber im Verlauf ein paar tüchtige Künstler — Rousselière, Renaud und die Storchio — und ein Elementargenie — der Russe Chaliapine — heraushoben.

Von den Werken, die die Monte-Carlo-Oper während ihres zehntägigen Gastspiels brachte, war abgesehen von dem letzten Abend, der je einen Akt aus ‚Samson und Dalila', ‚Hérodiade' und ‚Barbier von Sevilla' vereinigte, nur die ‚Théodora' von Xavier Leroux absolut neu. ‚Mefistofele' von Boito und ‚Don Carlos' von Verdi sind bereits mehrfach in Deutschland aufgeführt worden, erschienen aber in Berlin zum ersten Mal. ‚Fausts Verdammung' von Berlioz endlich ist vor wenigen Wochen von der Komischen Oper aufgefrischt und bei dieser Gelegenheit ausgiebig besprochen worden. Die dramatische Legende von Berlioz wurde von den Monegassen in einer Bearbeitung von Raoul Gunsbourg gespielt. Diese Fassung erstreckt sich auf vier Punkte. Die drei Tageszeiten im ersten Akt — Morgen, Tag, Abend — sind in einen Zeitraum zusammengelegt, so daß im Verlauf einer halben Stunde bei Herrn Raoul Gunsbourg die Sonne aufgeht, im Zenith steht und sich schlafen legt. Während in der Komischen Oper Faust vor drei Bildern steht — der graubraunen ungarischen Ebene, dem prangenden Baum mit den tanzenden Bauern und dem glühenden Abendhimmel, von dessen drohenden Farben sich die Gestalten des in die Schlacht ziehenden Heeres gespenstisch abheben — beobachtet er hier durch ein breites gotisches Fenster den Wechsel der Figuren in derselben Landschaft! Ihren vorzüglichsten Scharfsinn aber wendet die Gunsbourgsche Inszenierung an die beiden reinen Instrumentalstücke des Werkes: das Sylphenballett und den Irrlichtertanz. Die Sylphen werden — man traut seinen Augen nicht — durch das — Luftballett unterstützt. In den Irrlichtertanz komponiert sie eine große Beschwörungs- und Hypnotisierungsszene hinein, in der die Gewissensqualen Margaretes durch das abwechselnde Auftauchen eines Kreuzes und des girrenden, schön ausgeputzten Faust in der Kirchentür charakterisiert werden. In diesem Akt steht auch der vierte Einfall, Margaretes Schlafzimmer auf offener Straße, offenbar zu dem Zweck, um die Frequenz zu erleichtern. Über den Wert der beiden italienischen Opern war sich das unbefangene Publikum sofort einig, indem es dem ‚Mefistofele' von Boito unzweideutig den Vorzug vor dem Verdischen ‚Don Carlos' gab. Nur die Kritik drehte den Spieß um, erklärte Boito für einen musikalischen Raubmörder und fand, daß Verdis ‚Don Carlos' zu dem Besten gehöre, was dieser produktive Meister geschrieben hat. Wahrscheinlich, weil er so vortrefflich ist, blieb dieser von dem italienischen Maëstro arg mißhandelte Infant auch so lange in den Archiven des Stabilimento Ricordi

liegen. Die Schuld an diesem blamabeln Urteil messe ich weniger dem Unverstand oder der Voreingenommenheit — beim ‚Faust' entdecken alle Rezensenten plötzlich ihr deutsches Herz — unsrer Fachkritik bei, als der Manier, wie sich jüngere Leute die Kenntnis von längst erschienenen Werken anzueignen pflegen. Wie anders, als aus Schmökern? Man weiß, wie so eine Meinung zustande kommt. ‚Fausts Verdammung' ist in Paris, Berlin und anderswo gespielt worden, ‚Mefistofele' und ‚Don Carlos' in Wien. Über jene berichtet eine Vorrede zu den gesammelten Briefen von Berlioz, über diese ausführlich Hanslick in seinen Opernstudien. Diese Quellen werden von der heutigen Jugend, die damals noch in der Zeiten Schoße ruhte, gierig verschlungen — auf das Werk selbst zurückzugreifen, daran denkt man nicht. Und schon ist im ‚Tag' mit fast wörtlicher Anlehnung an die Vorrede über ‚Fausts Verdammung' zu lesen: „Wie sollen denn auch der begrenzte Bühnenraum und das bischen Licht, Farbe und Leinwand gegen die Phantasie aufkommen, die mir, wenn ich ‚Fausts Verdammung' im Konzertsaal höre, die zauberhaftesten Landschaften, die wildesten Schlüfte und alle Schrecknisse und Grauenhaftigkeiten der Höllenfahrt mit Leichtigkeit vorspiegelt?" Und über ‚Mefistofele' mit sinngetreuer Benutzung der Hanslickschen Kritik: daß Boitos Musik „ein seltsames Gemisch von Talent und Dilettantismus, von unerschrockener Naivität und Raffinement, von unleugbarem Geschick und höchstem Ungeschick" ist. Daß Hanslick diese Worte mit getrübtem Blick — er witterte überall Wagner — geschrieben hat und von ihnen später zurückgekommen ist, wie er von manchem zurückkam, soweit geht die Überlegung nicht. Ich will hier nicht den Anwalt Boitos machen und seine zahlreichen Vergehen namentlich gegen den Geist des Goetheschen Gedichts vertuschen. Ich will nur sagen, was am ‚Mefistofele' schön und ergreifend ist, und worin er turmhoch über dem langweiligen, trotz seinem berühmten Duett zwischen dem König und dem Großinquisitor herzlich armseligen ‚Don Carlos' steht. Die klassische Walpurgisnacht in ihrer bodenlosen Banalität und den ersten Akt gebe ich ohne weiteres preis, obwohl der ‚Juhé'-Chor mit seinem ausgelassenen Vagantenton und Mephistos diabolisches Lied ‚Son lo Spirito' ein paar charakteristische Nummern sind. Schönen Schwung hat die später oft wiederkehrende E-dur-Melodie im Prolog, in die plappernde Knabenstimmen psalmodierend hineinplärren. Von zartem, wenn auch süßlichem Duft ist die Gartenszene erfüllt, die in einen Allegrosatz von packender Melodik und prickelnder Rhythmik mündet. Walpurgisnacht und Kerkerszene sind als Ganzes vollendet. Jene durch die Kühnheit der Tonmalerei, diese durch die schmerzliche Macht ihrer Empfindung. Ein genialer Fund ist die Des-dur-Stelle ‚Lontano-Lontano': Zwei murmelnde Stimmen über dem tiefen Des zweier Harfen. In der Instrumentation, die stets auf neue Effekte aus ist, und in der Art der Melodieführung — die stufenweise herabsteigenden Akkorde! — ist Boito ohne Frage ein Neuerer, an den der Verismo unmittelbar anknüpft. Mascagni und Puccini haben aus ihm mit vollen Zügen genossen . . . Über

die ‚Théodora' von Leroux fasse ich mich kurz, da sie weder ein Merkstein, noch im Strom der modernen Opernproduktion ein ragender Fels ist. Nicht gebricht es ihr an einem äußerst farbenprächtigen Orchester. Wohl aber an dem gewissen Etwas, ohne das die schönsten Instrumentalräusche leere Gebilde sind, an der Erfindung. Sie fand verdientermaßen eine sehr kühle Aufnahme.

Die Masse der Darsteller setzte sich aus drei Elementen, dem französischen, russischen und italienischen, zusammen, von denen das französische stark in den Hintergrund trat. Allmählich aber wurde es freier und rückte in Rousselière und Renaud zwei Männer in die erste Linie, die durch ihr charaktervolles Spiel und ihre kernigen Stimmen das Herz des Publikums mehr und mehr gefangen nahmen. Von den französischen Sängerinnen machte allein Fräulein Lindsay einen sympathischen Eindruck. Bei den Damen Brozia, Grandjean (Salome) und Héglon (Théodora, Dalila) hatte man die bange Wahl, welcher man den ersten Preis im Schreien und Tremolieren erteilen sollte. Die Russen, Sobinoff und Chaliapine, hatten vor allem die bessern Stimmen. Sobinoff einen sehr kleinen, aber weichen und gut gebildeten Tenor. Chaliapine einen schönen, runden, namentlich in der Höhe sehr ausgiebigen, ausdrucksvollen Baß. Bei diesem herrlichen Künstler und wundervollen Menschen, der, ohne nur den Mund aufzutun, sofort durch seine Persönlichkeit wirkt, kam noch ein großartiges darstellerisches Talent hinzu, das ihn befähigte, gleichzeitig ein hinreißender Mefistofele und ein überwältigender Basilio (die Verleumdungsarie!) zu sein. Die Italiener traten geschlossen nur im zweiten Akt des ‚Barbiere di Siviglia' auf, wo sie durch technisch einwandfreien Gesang und stilechtes Spiel an die schönsten Zeiten der opera Buffa erinnerten. Es gibt also noch dieses Genre, dessen duftigste Blüten man nur aus italienischen Händen genießen sollte. Fräulein Storchio machte mit der schlanken Biegsamkeit ihres mühelos ansprechenden, elastischen Soprans als Margarethe (in ‚Mefistofele') und Rosina (im ‚Barbiere') einen sehr günstigen Eindruck. Ein paar prachtvolle Buffo-künstler sind Titta-Ruffo (Figaro) und Pini-Corsi (Bartolo), die sich mit Chaliapine im ‚Barbiere' zu einem Trifolium von entzückender Vollendung vereinigten. In die Direktion teilten sich die Herren Jéhin und Pomé, jener eine vorsichtig-behäbige Utilität, dieser ein temperamentvoller Kapellmeister von echt wälschem Zuschnitt. Herr Raoul Gunsbourg ist über das mäßige künstlerische Resultat, das seine Truppe in der Reichshauptstadt erzielte, sehr erstaunt gewesen und hat diesem Befremden in einer überaus dreisten und ungezogenen Weise Ausdruck gegeben. Die Höflichkeit, die er von den Berlinern verlangte, glaubte er außer Acht lassen zu können. Wenn er aus dem berliner Fiasko die Konsequenzen zieht und darin einen Ansporn zu künstlerischer Arbeit findet, wenn er vor allem weniger auf den mit einem verblüffenden Minus von Wissen und Geschmack belasteten Herrn Holzbock hört, als auf die von keinerlei Vorurteil irritierte übrige Presse, so wird die Frühlingsfahrt der Monte-Carlo-Oper doch wenigstens ein kleines Ergebnis haben.

III.

Intendanten und Direktoren — Deutsche Bühnen-Genossenschaft — Theateragenten

An dieser Stelle wird es angebracht sein, die Männer, die in solcher Weise über die Tätigkeit ihrer Künstler verfügen, näher anzusehen. Die Theater, welche hier in Betracht kommen, sind von dreierlei Art: die vornehmsten sind die Hoftheater, dann folgen die Stadttheater, welche die überwiegende Mehrheit darstellen, und hierauf die Privat-Theater.

Über die erste Art unsrer Theater und ihrer Leiter sind nicht viele Worte zu verlieren. Sie sind fast ausnahmslos von Männern geleitet, welche, zwar persönlich meist von untadeliger Gesinnung und vollkommen einwandfrei, von Kunst und Theater keine blasse Ahnung haben, die heute vielleicht noch ein Regiment oder eine Brigade kommandieren und morgen den Kommandostab über Künstler schwingen und den Rückgang ihrer Gewalt über dreitausend oder sechstausend Menschen auf höchstens dreihundert als starke Einbuße empfinden mögen. Wenn die Leiter dieser Institute noch feinsinnige Dilettanten sind, so mag man von Glück sagen, und es ist nicht ausgeschlossen, daß auch gute Früchte gezeitigt werden, trotzdem Dilettantismus in der Kunst stets eine schlimme Sache ist. Auf alle Fälle sind sie, da ihnen ja die Höhe ihrer Stellung einen Verkehr von Angesicht zu Angesicht mit den Künstlern kaum gestattet, und da sie sich über die Geschäfte und den Betrieb in völliger Unkenntnis befinden, auf die Vermittlung von Fachleuten angewiesen, deren Wert oder Unwert sie aber natürlich ebensowenig ermessen können, wie den Wert oder Unwert der Künstler selbst. Es ist daher des Zu- und Hintertragens und der Geheimen- und Hintertreppen kein Ende, und was aus dem Charakter des Künstlers wird und werden muß, dessen künstlerische und materielle Existenz solchen Händen anvertraut ist, und dessen künstlerisches Ansehen nicht von seiner Zungenfertigkeit auf der Bühne, sondern von der Zungenfertigkeit in verschwiegenen Kabinetten, von der Krümmung seines Rückens und der Verbindlichkeit seines Lächelns abhängt, liegt zu klar auf der Hand, als daß es weiter erörtert werden müßte.

Die zweite Art teilt sich in zwei Unterabteilungen. Entweder werden die ‚Stadttheater' von den Städten in eigener Verwaltung mit einem angestellten Direktor geführt, der ein Komitee von einem Dutzend Dilettanten hinter oder über sich hat. Diese haben bei Besetzung der Direktorstelle selbst, sowie bei Besetzung der einzelnen Fächer das ausschlaggebende Wort. Da hier also ein Dutzend Dilettanten statt eines einzelnen sitzen, ein Dutzend Krämer statt eines Edelmanns, und da hier außerdem noch die Majorität (!) über den Wert, das Können und die Entwicklungsfähigkeit der Künstler entscheidet, so ergibt sich der Schluß nach dem, was über die Hoftheater

gesagt worden ist, von selbst: zwölffacher Dilettantismus! Oder aber, und das ist der häufigere Fall: das Theater wird einfach einem Unternehmer, einem Geschäftsmann verpachtet. Dieser ist der Stadt für eine gewisse Höhe der Leistungen in Bezug auf Zahl und Qualität der Vorstellungen und durch eine Kaution für den pünktlichen Erlag der Pachtsumme haftbar. Im übrigen nimmt die Stadt wenig Ingerenz und gar keine Haftung für die Solvenz des Unternehmers, und der Pächter mag sehen, wie er zu seinem Geld und seinem Nutzen kommt. Was der Theatervertrag in solchen Händen den Mitgliedern gegenüber ist, mag sich jedermann ausmalen.

Bleibt noch die große Zahl der größern und kleinern Privatunternehmen, die ohne Ausnahme auf die Ausnutzung des Unterhaltungsbedürfnisses des Publikums angewiesen sind und das Verhältnis von Angebot und Nachfrage bei der Behandlung und Bezahlung ihrer kaufmännischen Angestellten, will sagen: ihres ‚Kunstpersonals' mit gutem Recht als das einzig maßgebende betrachten. Niemand wird ihnen die Ausnützung ihrer Lage und ihres Vorteils zum Vorwurf machen können. Wohl aber denjenigen Stadttheatern, die selbst in den größten Städten Männer an die Spitze stellen, die man nicht anders denn als Raubritter bezeichnen kann. Und diese Gesellschaft von Tyrannen und Ausbeutern hat sich mit der Knebelung und Fesselung ihrer Mitglieder durch den Kontrakt allein noch nicht für gesichert genug erachtet, sondern ein gut organisiertes geheimes Auskunftssystem eingeführt, das jedem Mitglied die Lust zum öffentlichen Auftreten für seine Standesinteressen von vornherein gründlich vertreibt und auch jedes Aufmucken gegen die geheiligten Gebote einer Direktion oder das Bestehen auf einem Recht illusorisch macht. Denn jedes Mitglied weiß heute, daß es mit der Wahrscheinlichkeit von hundert zu eins darauf rechnen kann: wenn sein Vertrag abgelaufen ist, kein anständiges, geschweige denn ein besseres Engagement zu erhalten, sofern es nicht durch ausgiebigstes Kriechen und unentwegte Liebedienerei die ständige Gunst seines Direktors erhalten konnte. Denn jeder Direktor zieht Auskünfte ein, auch die nicht dem Bühnen-Verein angehörigen, und wie mögen diese über ein derartig halsstarriges Individuum lauten! Da die Auskünfte meist persönlich oder telephonisch, schriftlich aber nur unter größter Vorsicht und Diskretion erteilt werden, sind sie leider niemals — trotz der großen wirtschaftlichen Schädigung der Betroffenen — gerichtlich zu belangen.

Was ist es nun, was die Künstler diesem Kartell an Organisation entgegenzustellen haben? Seit ungefähr fünfunddreißig Jahren besteht eine ‚Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger', die von den Menschenfreunden, welche sie ins Leben riefen (es zählten auch einige Direktoren zu ihren Gründern), zu dem Zweck geschaffen wurde, die materielle Lage der Künstler durch Schaffung einer Pensions-Anstalt dieser Genossenschaft zu konsolidieren. Also das, was sonst in allen Gewerben und Betrieben vom Staat geschieht, das ist hier Privatangelegenheit; und der Teil der Lasten an der Altersversorgung, der in allen diesen Betrieben vom Staat

dem Unternehmer überwiesen wird — ich glaube, es sind zwei Drittel — wird hier durch die Genossenschaft von den Direktionen und Intendanzen erbettelt und in der Form von Benefiz-Vorstellungen und besondern Veranstaltungen häufig gewährt. Dadurch aber gerät diese Genossenschaft natürlich in die größte Abhängigkeit von den Theaterleitungen, so daß sie als Kampforganisation für die Interessen der Mitglieder untauglich ist, und daß ihre Rolle mehr die einer sanften, langsamen und versöhnlichen Vermittlerin ist, als die einer starken Vertreterin ihrer Angehörigen. Die von der Genossenschaft herausgegebene wöchentlich erscheinende Zeitung ist in demselben Sinne redigiert, und es muß ängstlich vermieden werden, dem allmächtigen Bühnen-Verein durch einen zu scharfen Ton allzu unbequem zu werden, da seine Mitglieder sonst durch Entziehung jeder Zuwendung an die Pensions-Kasse antworten würden. Die Zahlung möglichst hoher Pensionen an ihre Mitglieder ist jedoch das erste und wichtigste Ziel der Genossenschaft.

Aber wenn die Genossenschaft die wirtschaftlichen Interessen des Standes auch energisch vertreten wollte, so wären die Resultate dieser Tätigkeit noch sehr problematisch, da der Beitritt nicht obligatorisch ist, und da es jedem einzelnen frei steht, wenn ihm sein persönliches augenblickliches Interesse dazu rät, aus der Genossenschaft aus- oder gar nicht erst in sie einzutreten. Ich bitte diese beiden Punkte, die eine erfolgreiche Tätigkeit der Genossenschaft auf wirtschaftlichem Gebiet gänzlich ausschließen, im Auge zu behalten, da ich bei der Besprechung der Verbesserungs-Vorschläge hierauf werde zurückgreifen müssen.

Wenn es also den Bemühungen der Genossenschaft nach jahrelangem Drängen endlich gelungen ist, den Bühnen-Verein zu einem Entgegenkommen in irgend einer Angelegenheit zu bewegen, so macht dieser durch irgend eine Finte das eben Gewährte einfach wieder zunichte, während die Genossenschaft stolz und befriedigt ihren Angehörigen den großen Triumph ihrer sanften Diplomatie suggeriert.

Des zum Beweis seien zwei kleine Beispiele angeführt. Bis vor wenigen Jahren wurde der Ersatz der Mitglieder an den verschiedenen Bühnen mit Ausnahme weniger ganz großer Theater dadurch bewerkstelligt, daß sich der Direktor für jedes bedürftige Fach eine Musterkollektion von drei bis vier Vertretern durch Vertrag engagierte. In diesen Verträgen war jedoch der Paragraph enthalten, daß es dem Direktor frei stehe, das Mitglied an jedem Tage des ersten Engagementsmonats vierzehntägig zu kündigen, ohne daß das Mitglied mehr, als die eben verdiente Gage, zu beanspruchen hätte. Nachdem die Genossenschaft jahrelang gefleht hatte, wurde dieser Kündigungsparagraph endlich vom Bühnen-Verein nahezu gänzlich aufgegeben und statt dessen seinen Mitgliedern das Probegastspiel nicht vorgeschrieben, nur — empfohlen. In der Theorie hatte die Genossenschaft einen großen Erfolg erzielt, aber siehe da: in der Praxis spielt sich jetzt der gleiche Vorgang ab wie früher zur Zeit der Kündigung, blos einige Monate vorher.

Tritt gegenwärtig an einem Theater eine Vakanz ein, so engagiert die Direktion oder Intendanz — selbst an großen Hoftheatern ist dies üblich

— zwei oder drei, unter Umständen auch mehr Aspiranten auf diesen Posten; dies geschieht oft ein bis anderthalb Jahre, bevor die Stelle frei wird. Läßt nun die Theaterleitung wirklich ein Jahr vor Beginn des Vertrags oder noch früher gastieren und perfektuiert dann einen Vertrag, so wäre gegen diesen Vorgang vom moralischen Standpunkt aus nicht allzuviel einzuwenden. Anders ist es vom künstlerischen Standpunkt. Die Berufung an ein großes Theater gilt natürlich stets als großer künstlerischer Erfolg, die Ablehnung ebenso selbstverständlich als Mißerfolg. Trotzdem von drei Bewerbern nur einer engagiert werden könnte, selbst wenn alle drei gleich gut wären, so haftet doch den beiden Zurückgewiesenen, sie mögen die besten Kritiken aufzuweisen haben, stets das Odium der Ablehnung an einer großen Bühne an.

In den seltensten Fällen aber läßt die Theaterleitung so früh gastieren. Mir ist ein Fall an einem guten Hoftheater bekannt, wo die Intendanz für das erledigte Fach eines ersten Helden anderthalb Jahre vorher drei Ersatzmänner verpflichtete, den alten Vertreter des Faches aber dreiviertel Jahre später weiterengagierte, ohne den Bewerbern für diesen Platz von der veränderten Situation Mitteilung zu machen. Der eine erfuhr ein volles Jahr nach Abschluß seines Vertrags durch Zufall von dem Weiterengagement des Heldenspielers. Er hatte indessen ein Jahr Zeit verloren, einige vorteilhafte Anträge ablehnen müssen und sah sich nun gezwungen, auf seinen Vertrag zu verzichten, um nicht jenes Odium der Ablehnung nach dem Gastspiel, dem die Hoftheater-Intendanz ihn ausgesetzt hätte, auf sich zu laden. Er mußte verzichten, ohne bei vorgerückter Saison geeigneten Ersatz zu haben, da der § 10a des Bühnenvereins-Vertrags das Mitglied verhindert, der gleichen Praxis zu huldigen wie die Bühnenleiter und auch ein zweites oder drittes Engagement zu seiner eigenen Sicherheit abzuschließen.

Noch härter werden aber die gastierenden Mitglieder an mittlern Provinzbühnen betroffen, die oftmals erst im April oder gar im Mai zum Probegastspiel gelangen und dann vielleicht die Freude erleben, den frühern oder den nächsten Bewerber sogar noch persönlich kennen zu lernen. Man vergegenwärtige sich nur die Stimmung, in welcher solch ein Gastspiel absolviert wird. Laut Vertrag muß der Arme, der vielleicht eine Familie zu versorgen hat, noch zehn Tage untätig warten, bis ihm endlich gnädigst der ablehnende Bescheid zukommt — und woher soll dann der im edeln Wettkampf Unterlegene noch ein geeignetes Engagement hernehmen! Mitunter engagiert eine Theaterleitung auch ein Mitglied mit der bestimmten Absicht, dadurch den Vertreter dieses Faches, der bei der Vertragserneuerung eine zu hohe Forderung gestellt haben mag, zu einem neuen Abschluß unter billigern Bedingungen zu veranlassen. Ist dieser Zweck erreicht, dann wird dem andern die Lösung des vor Monaten oder Wochen abgeschlossenen Vertrags unter Hinweis auf die Aussichtslosigkeit eines Gastspiels nahegelegt.

„Spielt man so mit Verträgen?!" wäre man versucht, hier auszurufen. Und dieses Spiel mit Verträgen und Existenzen geschieht an Hoftheatern

und großen städtischen Unternehmen! Sind das nicht Urzustände, die uns die Scham- und Zornröte ins Gesicht treiben müßten, Zustände, die jedem Begriff von geschäftlicher Wohlanständigkeit Hohn sprechen und nach Reform schreien? Ein Kaufmann, welcher ein derartig weites Gewissen in Hinsicht auf seine Verträge bekundete, wäre vor der ganzen Stadt gebrandmarkt.

Da bei beiden Arten der Personalergänzung die Lösung der überzähligen Verträge zeitlich bei den meisten Theatern ziemlich übereinstimmt, so ist mit dem Gastieren allein selbstverständlich gar nichts erreicht. Der schlaueste Raubritter, Direktor der vereinigten Theater einer großen Stadt Deutschlands, mußte auch mit seiner Zeit gehen und akzeptierte das Probegastspiel im Prinzip; aber er verlegte dessen Zeitpunkt in den ersten Monat der Spielzeit. Früher engagierte er drei Vertreter eines Faches, kündigte zwei und reduzierte dem, den er behielt, die zugesicherte Gage mit Hinweis auf die beiden andern, die er zur Hand hatte; jetzt ließ er genau zur selben Zeit drei Vertreter gastieren und machte ungestraft das gleiche Manöver.

Ein zweites Beispiel: Endlich war es der Genossenschaft gelungen, beim Bühnen-Verein die Bestimmung zu erbetteln, daß den weiblichen Mitgliedern mit einer Jahresgage, ich glaube: unter zweitausendfünfhundert Mark, die historischen Kostüme ebenso von den Direktionen zu liefern wären, wie bisher nur den Männern. Da kam ein findiger Schlaukopf von Direktor auf die glückliche und überaus einfache Idee, eine Enquête über diese Angelegenheit bei den betroffenen Damen durch ihre Direktoren anstellen zu lassen, und bereitwilligst erklärte mehr als die Hälfte der Befragten diese Reform für zwecklos, ungünstig und schädlich. Dabei muß ich zur Illustrierung den Fall anführen, der an einem großen städtischen Theater in Süd-Deutschland spielt, daß eine Dame mit kaum dreitausend Mark Jahreseinkommen im letzten Monat ihres dreijährigen Engagements, nachdem ihre Nachfolgerin in einem historischen Stück gastiert hatte, von der Direktion gezwungen wurde, sich für eine einzige Wiederholung dieses Stückes sämtliche Kostüme im Werte von vier- bis fünfhundert Mark neu anzuschaffen! Aber trotzdem hatte sie vielleicht ein Jahr vorher unter dem Druck der oben geschilderten Verhältnisse gegen die Reform gestimmt!

Bevor ich zur Untersuchung der Wirkungen dieser Zustände auf den Charakter des Einzelnen und der Masse übergehe, habe ich nur noch einige kurze Betrachtungen über die Tätigkeit und die Rolle der Vermittler, der Theateragenten, zu machen, um das ganze Material, aus dem ich meine Schlüsse zu ziehen gedenke, vorgelegt zu haben.

Es ist zweifellos, daß sowohl Bühnenleiter wie Bühnenkünstler bei den großen räumlichen Entfernungen, die in Frage kommen, und bei der großen Zahl der Theater eines gut informierten, sachkundigen Vermittlers dringend bedürfen; eines Vermittlers, der sowohl Direktoren wie Mitgliedern viele unnütze Reisen, Vorstellungen und Verhandlungen, sowie den damit verbundenen Aufwand an Zeit und Geld erspart. Ebenso selbstverständlich

wäre nun aber auch, da der reelle Vermittler beiden Teilen dient, daß er, so wie bei allen andern Vermittlungen, auch von beiden Teilen honoriert wird. Dies ist aber beim Theater nicht der Fall. Der Vermittler wälzt vielmehr alle Vermittlungsgebühren einzig und allein auf die Schultern der stellungsuchenden Mitglieder ab und zwar in einem Ausmaß, das wohl ein Unikum im Geschäftsverkehr sein dürfte, sowie ja alle bisher erwähnten Gebräuche den traurigen Ruhm der Unika für sich in Anspruch nehmen dürfen. Der Vermittler erhält laut Verschreibung des Mitglieds fünf Prozent seines Gesamteinkommens während der ganzen Vertragsdauer (die gewöhnlich drei bis fünf Jahre umfaßt) und bei einer Vertragserneuerung, wenn sie auch gänzlich ohne Zutun des Agenten zustande kommt, neuerlich drei Prozent während der ganzen Vertragsdauer. Wenn aber das Mitglied das Engagement vor Ablauf seines Vertrags verläßt, so muß es — obgleich es gar kein Einkommen daraus bezieht — trotzdem die Prozente weiter bezahlen!

Der Bühnenleiter, der zumindest den gleichen Nutzen von der Vermittlungstätigkeit des Agenten hat, bezahlt keinen Heller! Wie sich aber sofort erweisen wird, hat der Direktor nicht den gleichen, sondern einen überwiegenden Nutzanteil an der Vermittlung. Die Agenten befinden sich nämlich den Direktoren gegenüber auch in der Lage des Schwächeren, da sie ohne Organisation sind und sich unter einander starke Konkurrenz machen. Auf jede eintretende Vakanz an einem Theater stürzen sich zwanzig Agenten und betteln um den Auftrag zur Besetzung, indem jeder fünf bis sechs und noch mehr seiner Klienten für dieses Fach der Direktion in Vorschlag bringt, die auf diese Weise für jede Vakanz sofort unter fünfzig Bewerbern zu wählen hat. Es liegt in der Natur der Konkurrenz, daß bei diesem großen und ständig noch wachsenden Angebot der Direktor zunächst einmal für die Vermittlung nichts bezahlt. Er hat aber noch den weitern Vorteil, daß die Agenten, welche sich in der Herabsetzung der Vermittlungsgebühr nicht mehr unterbieten können, sich in den Gageforderungen ihrer Kandidaten zu unterbieten suchen. Jeder will den besten und billigsten Kandidaten anbieten, um das Geschäft zu erschnappen, das heißt: die Konkurrenz der Agenten drückt die Gagen noch stärker als die Konkurrenz der Künstler.*) Die Agenten vertreten also tatsächlich nur das Interesse der Direktoren, wofür die Geschädigten die Zeche bezahlen. Nun sind aber bei den gedrückten Gagen natürlich auch die Prozente geschmälert worden, wofür sich der Agent wieder durch Annahme von ‚Ehrengaben' der Mitglieder, die die Höhe der Prozente gewöhnlich bei weitem übersteigen, schadlos hält. Mitunter machen sich gar

*) Besonders Berlin steht in dieser Beziehung an der Spitze. Während für einzelne beim Publikum und der Kritik akkreditierte Kräfte schwindelnde Gagen bezahlt werden, erhalten dieselben Künstler oder andre, die oft von sehr guten Theatern in der Provinz kommen, bevor sie akkreditiert sind, Monatsgagen von hundertfünfzig bis zweihundert Mark, und zwar an ersten Bühnen der Residenz!

noch zwei dieser Herren an ein Mitglied, das jeder von beiden zuerst empfohlen haben will, heran und drohen mit Klagen und Prozessen oder Schädigung des fernern Fortkommens, bis der arme Geängstigte nochmals in die Tasche greift, um auch dieses hungrige Maul zu stopfen; ein Vorgang, der besonders bei den wenig geschäftskundigen Künstlerinnen stets die größte Aussicht auf Erfolg hat. Ist aber einem Agenten ein besonders guter Fang für ein Hoftheater gelungen, so wird ihm als Belohnung für seine Heldentat — oder ist es als Aufmunterung zur fernern Wirksamkeit? — ein Bändchen oder ein ehrender Titel gewährt.

Kasperletheater

Der Intendant / von Fellow

Blauweiße Momentaufnahmen

Intendant: Ganz gut, Herr Regisseur, wir haben S' ja engagiert, weil S' zu den Modernen gehör'n, aber ich g'hör nämlich zu der alten Richtung, und da müssens mer uns allweil vertragen. Schauens an, fünfundzwanzig Proben für ein Stück von dem Kleist . . . .

Regisseur: Exzellenz, Verzeihung, in Berlin macht man das nicht unter vierzig Proben.

Intendant: Berlin — schauens an, so preißisch san mer doch nicht. Na, sagen wir . . . acht Proben. Die Schauspieler san doch auch Menschen!

Der königliche Garderobenchef (tritt hinzu): Exzellenz, die Kostüme, die der erste Held tragen soll, können wir unmöglich geben. Der Herr Hofschauspieler Obertimpfler möchte sie auf sein Gastspiel mitnehmen. Die Hoftheaterkasse würde sechsunddreißig Mark Leihgebühr verlieren, wenn er sie nicht mitnimmt, und andre passen ihm nicht. Aber für unsern ersten Helden ham mer ja noch genug Gewandl.

Der königlich angestellte Kunstmaler: Exzellenz, der Herr Regisseur macht mir so viele Vorschriften. Ich kann aber unmöglich anders malen, wie ich immer gemalt habe! Und der Herr Maschinenmeister ist auch meiner Ansicht — die neuen Dekorationen für das Kleistische Stück würden hundert Mark mehr kosten . . .

Intendant: Das ist viel. (Freundlich) Nicht wahr, Herr Regisseur, Sie verständigen sich mit den Herren . . .

Auf der Generalprobe will der Regisseur reden.

Intendant: Ach, Herr Regisseur, schauens doch zu, daß wir zum Mittagessen fertig werden! Redens doch nicht soviel dazwischen, da bleibt alles besser bei Hamur.

Regisseur (ringt wortlos die Hände)

Der Intendant geht an dem Café vorüber, das gegenüber dem Hoftheater gelegen ist. Ein siebzigjähriger Herr, mit eisgrauem Schnurrbart, abgeschabtem braunen Mantel, in der Tasche ungefähr zwölf Zündhölzerschachteln, tritt aus dem Café. Er erinnert an eine in Gedanken liegengebliebene Ibsenfigur. Wie er des Intendanten ansichtig wird, grüßt er.

Intendant: Grüß Gott, mein lieber Oberstleutnant! Schauens, ich bin recht froh, Ihnen zu begegnen. Zu Ihnen habe ich Vertrauen, weil Sie doch auch beim Militär waren! Da ist das neue Stück — der neue Regisseur ist dafür, aber mir behagts nicht. Na, und Sie, Herr Oberstleutnant, sind doch schon zwanzig Jahre beim Theater — was ist Ihre Meinung?

Oberstleutnant: Zu Befehl, ich hatte meine Inhaltsangabe dem Herrn Regisseur gegeben, der hat aber gesagt, ich verstehe davon nichts. Dabei habe ich doch schon 7543 Stücke gelesen und eingetragen und zurückgeschickt.

Intendant: Na, da müssens doch Sachkenntnis ham!

Der Dichter dieses Stücks geht im Wartezimmer des Intendanten auf und ab. Seine Karte hat er hineingeschickt. Zwei Logenschließer kommen, nach ihnen eine Dame. Die Tür öffnet sich.

Intendant: Bitt schön, Frau Baronin!

Baronin: Guten Tag, Exzellenz! Ach, können Sie mir nicht zum Rienzi eine Loge verschaffen . . .

Sie tritt ein, die Tür schließt sich auf eine halbe Stunde. Ein Schauspieler tritt auf. Die Tür öffnet sich, die Dame tritt heraus. Der Schauspieler will hineingehen.

Intendant: Bitt schön, immer nach der Anziennität!

Die beiden Logenschließer kommen heran.

Der erste: Entschuldigens, Exzellenz, wir kommen nur wegen der Gehaltserhöhung . . .

Die Tür schließt sich auf eine Viertelstunde. Die Tür öffnet sich, der Schauspieler tritt ein. Nach einer halben Stunde kommt der Schauspieler heraus, ihm nach der Intendant in Mantel und Hut.

Der Dichter (will hinein): Mein Name ist . . .

Intendant: Ach, der san's! Ihr Stück liegt in meinem Pult. Ist ganz hübsch. Aber es ist soviel Liebe drin. (Er drängt den Dichter gänzlich hinaus) Wissens, zuviel Liebe für ein Hoftheater! Schauens, der beste von meinen Beratern ist auch meiner Meinung. Viel zu viel Liebe! Viel zu viel Liebe . . . .

Der Verleger: Ich bin bereit, von dem Vertrag über die Leonarda von Björnson zurückzutreten, wenn Exzellenz dafür Paul Lange und Tora Parsberg in den Spielplan aufnehmen.

Intendant: Aber warum zwei Stück' statt einem?

Der junge Regisseur begegnet dem alten.

Der junge (kann vor Erregung kein Wort sprechen)

Der alte: Aber, aber, Herr Kollege, warum alterieren Sie sich so? Wir sind doch königliche Beamte. Kommens mit zu unserm Frühschoppen. Die Weißwürst sind gut, und der Bock ist geraten. Was wollens mehr!

Franz Pocci

Im März beging man in München allenthalben feierlich den hundertsten Geburtstag eines wundersamen Dichters, mit dessen Leichnam zugleich ein gutes Stück des lieben alten München zu Grabe getragen wurde. Man braucht nur aufmerksam hineinzulauschen in die Werke der um diese Zeit, nach 1800, so seltenen Künstler, um daraus die kräftigen Töne ungebrochener Natürlichkeit und Frische zu vernehmen. Kein Wunder, daß gerade damals, da man am liebsten so redete, wie eben der Schnabel gewachsen war, ein ehrsamer Vereinsaktuar, der heute wohlbekannte „Papa Schmid" auf den Gedanken kam, ein Theater für Puppenspiele zu errichten; denn dort sollte ja der alte Kasperl wieder aufleben, der früher, ehe ihn noch der verknöcherte Literaturprofessor Gottsched aus Leipzig mit seiner Gelehrsamkeitspeitsche vertrieben hatte, lange Zeit hindurch die Geißelhiebe seiner übermütigen, verletzenden Wahrheiten ins Publikum geschleudert hatte. Kein Wunder auch, daß sich ein Dichter von dem echten, urwüchsigen Schlag dieser Jahre, wie Franz Graf Pocci, gerne bereit finden ließ, durch seine künstlerische Beihilfe das neue Unternehmen ans Licht zu führen. So gab es hier auf einmal wieder, ganz hinter Blumenanlagen versteckt, ein schmuckes Häuschen, das den lange verstummten Hanswursten freundliches Gastrecht bot; dort durfte Kasperl wieder frei von der Leber weg reden und spaßen, nicht mehr, wie nun so lange hindurch, auf Jahrmarktsfesten für Kinder zurechtfrisiert und verstümmelt. All die Zeit her, da man so sehr nach dem natürlichen Ausdruck seines innersten Wesens rang, mochte man sich tüchtig nach ihm gesehnt haben. Jetzt konnte man wieder, fern von der großen Bühne, den totgeglaubten Allerweltskasperl seine derben Späße treiben sehen und die Peitschenhiebe seiner Grobheiten austeilen hören; da sang und tanzte, lachte und weinte nun wieder der liebe Kerl mit seiner langen, scharfen, nach allen Seiten hin beweglichen Nase und hatte in den Jahren seiner Verbannung nichts von seiner Ursprünglichkeit und Originalität einbüßen können.

Eine Tat war also damals durch die Gründung dieses Unternehmens unserm Schmid gelungen, eine Tat, die einer jahrelang verhaltenen Sehnsucht entgegenkam. Die Haltbarkeit der Idee des Puppenspielers wurde auch glänzend durch den dauernden Erfolg erwiesen. Freilich war dieser Erfolg nicht zuletzt dem Dichter Franz Pocci zu verdanken, den sich Schmid von seinem Sommersitz in Ammerland am Starnbergersee herbeigeholt hatte. Eine tiefe Melancholie schwebt um den Dichter der zahlreichen für Papa Schmids Bühne geschriebenen und im „lustigen Komödienbüchlein" gesammelten Puppenspiele. In all diesen Stückchen offenbart sich die innere Zerrissenheit ihres von innern Gegensätzlichkeiten angefüllten Dichters, wie wir sie nicht bald aus den Werken eines zweiten Künstlers herausfühlen können. Diese innere Zerrissenheit und Gegensätzlichkeit seines Wesens mag auch der Grund dafür sein, daß Pocci niemals den Weg zur großen Kunst betrat; keineswegs ein Dilettantismus, aus dem er sich nicht emporhob

zuarbeiten vermochte, wie man gerne sagt. Hier in der entlegenen, stillen Stube des Puppenspielers war für ihn vielleicht die beste Gelegenheit, seine Qualen abzureagieren, in denen sich dieser von Tränen zu himmelstürmendem Jubel stürzende Mensch winden mußte. Daher auch vielleicht dieses unaufhörliche Schwanken zwischen dem steiffalten Pathos frierender Schauerkomödien und den sentimentalen Tönen der Raimundschen Zauberposse, zwischen der träumenden Stimmung einer zarten Märchenkomödie und den derb-grotesken Späßen des Kasperls Larifari. Dieser selbst wieder zeigt etwas von dieser Doppelnatur, wenn er das eine Mal lachend und jauchzend über die Bühne hopst, das andre Mal traurig und weinend dahinschlürft. So mag es denn auch nicht befremden, daß Pocci mit seiner feinen Kunst Kasperl zu seinem Helden erwählte, dem Essen, Trinken und Schlafen die Welt bedeutet. Pocci suchte eben Erfüllung des Lebens in seiner Kunst; deshalb mochte es ihn gewaltsam abziehen vom Leben, das ihn immer nur zwischen Schmerzen und Freuden unaufhörlich hin und herpendeln ließ; deshalb mochte er wohl hier ein weltfernes Lied von Menschenweh und -lust anstimmen. Hier konnte er seinen ganzen Jammer abtun, seine jauchzende Lust aussingen, in buntem Gemisch. Das macht auch heute noch die unerhört starke, eindringliche Wirkung seiner Komödien aus, daß man immer das Gefühl einer Schöpfung aus innerster Naturnotwendigkeit hat. Und das unterscheidet ihn auch so sehr von Tieck und hebt ihn zugleich so himmelweit über diesen hinauf, daß bei ihm die Wirkung niemals auf eine ähnliche bewußte Gegenüberstellung und Vermischung von Märchenwunder und Alltagswirklichkeit gegründet erscheint.

Ueber dieser Zerrissenheit Poccis aber leuchtet immer strahlend eine Sonne: die Sonne seiner innigen Liebe zu den Kindern. Und es ist seltsam, wie hier die Wirkungen manches Stückchens gleicherweise in die Herzen der Kleinen wie der Großen treffen. Rührend ist es, wenn man in dem Bericht über des Dichters Lebensende liest, wie Schlag elf Uhr, nach Schulschluß, das Ränzchen am Rücken, die Schultafel unter dem Arm, Scharen von Schulkindern zum Trauergottesdienste gezogen kamen. Die hatten alle draußen in der Blumenstraße selige, glühende Stunden erlebt, und manchem mag Kasperl Larifari der beste Freund geworden sein.

Die jetzigen Aufführungen in Schmids Marionettentheater, das in diesen Tagen festliches Gewand angelegt hatte, bewiesen wieder die noch heute vollgiltige Wirkungskraft dieser Komödien und ließen nur eine bange Frage laut werden, was schließlich mit jener alten Stätte einer weltfernen Kunst werden würde, wenn der wackre Papa Schmid . . .? Doch an dieses Ende wollen wir heute nicht denken, denn noch wird das Theaterchen von dem einstigen Gründer trefflich geleitet und dürfte wohl nach dessen Heimgang in die tüchtigen Hände seiner Tochter übergehen.

Noch lebt Kasperl, oder vielmehr: er lebt wieder, und wir wollen ihn uns nicht so bald wieder totschlagen lassen. Roman Albert Mell

Witkowskis „Faust“ in Leipzig

Und als der letzte Ton den hehren Tragödie verklungen war, da war nirgends stummes Ergriffensein zu bemerken, kühles Klatschen setzte ein, eilfertig hob sich der Vorhang, und dankend griente die mater gloriosa. Wo, zum Himmel, steckte der Zensor!

Schuld an dieser Blasphemie trägt diesmal ausnahmsweise nicht der Re-

gisseur, sondern der auf ganz andrer geistiger Stufe stehende Bearbeiter Georg Witkowski. Er hätte soviel künstlerisches Gefühl haben müssen, seine Arbeit nicht in Leipzig einzureichen. Als leipziger Universitätsprofessor konnte er wissen, was für qualvolle Stunden uns ein temperamentlos deklamierender Faust urältester Schule und ein marktschreierischer Vorstadt-Mephisto bereiten würden, und daß es wahrhaftig nicht genügt, wenn Gretchen, Valentin, Helena nicht unangenehm auffallen und nur der einzige Wagner einen menschenwürdigen Stil hat. (Nach Witkowskis verständiger Vorschrift stellte der Schauspieler Prina nicht den üblichen komischen Pedell, sondern einen ernsten jungen Gelehrten dar.) Vor allem aber hätte er wissen müssen, wie sehr sein Text der überarbeitenden und ausführenden Hand eines künstlerischen Regisseurs bedarf, und was für ein plumper Routinier der Mann ist, auf den er in Leipzig angewiesen war.

Es ist barbarisch, im Himmel Wolkenbögen, in der Osterszene eine unmögliche Wandeldekoration aufzuhängen; die Erde als blauen Pappdeckel auszuführen; auf dem Theaterzettel von Kostümen nach Fra Angelico und Botticelli zu reden und diese dickwanstigen Engeln mit fleischigen Mimengesichtern anzuziehen; Faust und Mephisto zur Fahrt ins Helena-Land auf eine Kinderschaukel zu setzen, die mitten auf der Bühne stecken bleibt; die ‚zarten Jungen' und die Hexenküche zu Skioptikonbildern zu machen; in der Erdgeistszene die Seh- und Hörkraft der Zuschauer zu unterbinden durch ununterbrochenes Hell- und Dunkelmachen des ganzen Prospekts (nach Art der Scheinwerfer-Reklame) und durch allzulaut ausströmenden Dampf. Statt weniger Hexen war eine Klasse ungezogener Schulmädel auf der Bühne, zu denen sich noch Laterna-magica-Hexen gesellten, und an die Stelle des ‚Rosenwunders' (das selbst dem berliner Schillertheater seinerzeit gelungen war) trat eine Turnstunde der Engel.

Mit Recht aufgehoben hatte der Regisseur Witkowskis Strich durch Fausts ‚Zaubermantel' und seine im Sinne Wedekinds gehaltene Regiebemerkung der Gretchentragödie: „Faust zieht sie in das Gartenhäuschen. Die Bühne bleibt einige Augenblicke leer." Dafür zeigte er aber wiederholt, daß ihm selbst grundlegende Elemente einer Regieführung fehlen. Der ‚Prolog' war so komponiert, daß Michael das Zentrum bildete und nicht der Punkt, von dem aus die Stimme des Herrn erschallt. Die Personen des Spaziergangs treten auf, gehen an die Rampe, reden ihre Rolle und machen dann kehrt, statt ihre Worte geschickt zu verteilen und sprechend abzugeben. „Ihr guten Herrn . . ." war nicht eines Bettlers Lied, sondern eine musikalische Einlage. Der Baccalaureus spricht und bemerkt Mephisto dann, statt dies schon bei seinen letzten Worten zu tun. Man könnte noch lange fortfahren.

Am schädlichsten aber war es, daß der Regisseur es nirgends verstanden hatte, das Dramatische herauszuarbeiten. Die notwendigsten Steigerungen fehlten, und, wenn irgend möglich, wurde in einschläferndstem Tempo gesprochen und gespielt. Besonders auffällig zeigten sich diese Mängel in der Helena-Phorkyas-Szene am Anfang des dritten Aktes. Die wundervolle Komposition dieser Szene hat der Bearbeiter zwar unangetastet gelassen, aber nicht genug betont. Der Regisseur müßte daher die drei Steigerungen — Erscheinen des Mephisto-Phorkyas; Todverkündung; Gruß an Menelas — voneinander abheben und vorbereiten. Demnach wäre sofort der lange epische Bericht Helenas über die Gestalt des Mephisto zu streichen, der

überflüssig ist, weil gleich darauf Mephisto selbst in dieser Gestalt erscheint. Das Fehlen dieses längern Striches kann die ganze Szene auf der Bühne unwirksam machen und tat dies in Leipzig auch, besonders weil die Darstellerin der Panthalis dann gleich mit den Worten: „Welche von Phorkyas Töchtern nur bist du" einsetzte, ohne von dem technischen Wert und der dynamischen Wucht dieser beiden Verszeilen eine Ahnung zu haben. Dann hätten die beiden überleitenden Zeilen Mephistos wiederhergestellt und andre epische Stellen Helenas gestrichen werden müssen. Der Regisseur mag dies gefühlt haben und strich — leider aber gerade die letzte ausschlaggebende Steigerung selbst, und damit ist er für uns erledigt.

Aber auch an der Bearbeitung wäre noch vieles zu bemängeln. „Wald und Höhle" darf trotz den von Witkowski vorgebrachten Argumenten nicht fehlen, am wenigsten dann, wenn das Zerschellen des Homunculus und das Auftreten des Philosophen Thales beibehalten wird. (Wie viele Zuschauer mögen wohl gewußt haben, was für Thales das Wasser bedeutete?) Die Heranziehung des Nachlasses für den Anfang der Gretchenszenen ist überflüssig, bringt in die Valentinszene sogar ein störendes reflektierendes Moment. Die ‚Belehnung Fausts' dagegen heißen wir willkommen. Falsch erschien wiederum die ‚klassische Walpurgisnacht', denn hier sind nur die Vorwärtstreibenden: Sphinxe, Chiron, Manto herausgeschält, während die den ‚romantischen' Hexen entsprechenden ‚klassischen' Sirenen und Nymphen als unumgängliche retardierende Momente nicht erkannt wurden.

So ließe sich an der Aufführung im einzelnen weiter abwechselnd loben und tadeln. Es ist aber doch wohl wichtiger, dem Theoretiker Witkowski im großen zu danken. Denn die Grundlagen hat sein Buch festgehalten, die Grundlagen: daß die Tragödie vollständig aufgeführt wird, daß eigene Zusätze unbedingt vermieden werden, und daß nur innerhalb der Szenen gestrichen wird. Die Gesamtkomposition darf nicht durch Weglassung ganzer Szenen, wie der Walpurgisnacht, des Maskenzugs, angetastet werden. Witkowskis Vorgänger Wilbrandt und L'Arronge haben diese Vorschrift nicht respektiert, wohl aber Raphael Löwenfeld, dessen Spielzeit mit der Dauer der leipziger Aufführung ungefähr übereinstimmte, nur daß er den ganzen ‚Faust' leider auf vier Abende verteilt hatte. Zu Unrecht pflegt man heute mit einem Lächeln über einen Bearbeiter hinwegzugehen: über Otto Devrient. Es hat sich herausgestellt, daß seine Mysterienbühne nie existiert hat, und darüber hat man vergessen, wie richtig sein Grundprinzip war: der ganze ‚Faust' gehört auf die Bühne, nicht aber auf unsre moderne Illusionsbühne.

Hier hat man einzusetzen, will man den ‚Faust' für unsre Bühne retten: auf eine stilisierte Festbühne gehört er, für die Fuchsens ‚Schaubühne der Zukunft', Rollers wiener ‚Don Giovanni' und Reinhardts erste Wintermärchenszenen Anregungen (nicht Vorbilder) geben mögen. Der Mann aber, dem eine solche Eroberung des ganzen ‚Faust' gelingen wird, wird kein Literarhistoriker sein und kein handwerkelnder Regisseur, sondern ein theoretisch und praktisch gleich geschulter Künstler. Georg Altman

Der große Baal

Der ‚Große Baal' von Gustav Herrmann, der im „Neuen Theater" von Leipzig zur Aufführung kam, ist wieder einmal ein Künstlerdrama. Ein Versuch, die Tragik des Dichters, des Denkers zu gestalten, der sich im Heimweh nach dem eigenen

Ich verzehrt. Der alles zertreten, zernichten muß, was sich seinem Selbst entgegenstellt: Heimat und Kind und Weib und Geliebte. Dieses durch Qualen und Wunden der letzten Einsamkeit Entgegenreifen, dieses leidvolle Werden der künstlerischen Persönlichkeit kann der nicht gestalten, der noch selbst im Werden ist. Gustav Hermann konnte es auch aus anderm Grunde nicht, obschon seinem ‚Großen Baal' vieles eignet, was ein Drama macht: die klare und kluge Struktur, die Prägnanz und Kraft des Ausdrucks und ein großer und reiner Künstlerwille. Aber es ist ein Wille, der alles erst durchs Bewußtsein schickt. Wie tief das Leben auch Herrmanns Menschen die Wunden schlägt: nie entströmt ihnen Blut. Nie Blut, nur Worte — kluge Worte zwar, aber Worte in endlos langem Fluß. Bis einen dann der Dichter mit einer psychologischen Feinheit wieder auf kurze Zeit versöhnt.

Die Aufführung? Er tut einem leid: der Autor. Sie tut einem leid: die Stadt Leipzig. Es tut einem leid: daß man sie nicht einmal schildern kann . . . . Kurt Weisse

Marquise

Das Ende ist klatrig. Aber sicherlich hat gerade dieses Ende vor zwei Jahrzehnten den Eindruck des Sardouschen Lustspiels verstärkt. Damals war man es gar nicht anders gewöhnt, als daß ein tragischer Konflikt gütlich beigelegt, einer sozialen Satire die Spitze abgebrochen, ein dramatischer Ernst in Spielerei aufgelöst wurde. Alle Massenerfolge jener Zeit waren mit Konzessionen und Kompromissen erkauft. Für Konsequenz wäre noch kein großes Publikum zu haben gewesen. Hauptmann griff zum ersten Mal gründlich durch, als er zum ersten Mal nicht ein drohendes Verhängnis zum Austrag, sondern ein drohendes Verlöbnis zum Abschluß brachte. Johannes Vockeradt wurde gemieden, College Crampton wurde gestürmt. Bei alledem hat solch ein Crampton einen Seelenumfang und eine Lebensfülle, daß Sardous Campanello mit ihm nicht ohne weiteres zu vergleichen ist. Das ist ja wohl ein Hauptunterschied zwischen dem gallischen Theatraliker und demjenigen deutschen Dichter, der das Franzosentum von unsern Bühnen verdrängen sollte: Hauptmann geht vom Menschen aus, und eine echte Menschlichkeit kann dadurch nicht gefährdet werden, daß sie in eine fragwürdige Begebenheit gerät; Sardou geht vom Einfall aus, und der oder die Träger dieses Einfalls werden uns in dem Maße glaubhaft und wirklichkeitsgetreu erscheinen, wie der Einfall selber pragmatisch unbezweifelbar gewendet und geführt wird. Sardou, in der ‚Marquise', verzettelt seinen fruchtbaren Einfall. Eine Sängerin, die sich viel zurückgelegt hat, wird, weil die Adelsdamen des Departements sie nicht für voll nehmen, eines Tages titelsüchtig. Diese Lydia kauft sich einen Marquis, mit dem Beding, daß er am Morgen nach der Hochzeit zu verschwinden habe. Ihr ist es selbstverständlich, daß diese Hochzeit nur bei Tisch gefeiert wird, ihm aber nicht. Es wirkt nun köstlich, wie sich mit dem Ehering am Finger die halböffentliche Huldin so übers Ziel hinaus in eine anständige Frau verwandelt, daß sie die legitime Werbung des angetrauten Gatten als Beleidigung empfindet: tout excepté cela. Bis zu dieser Schlußsituation des zweiten Akts ist die Komödie in ihrem Charme, in ihrem Brio und in der Präzision ihrer Technik jeder Schätzung wert, ja beinah musterhaft. Beinah, nicht ganz. Denn schon im zweiten Akt ist eine kleine Schuhmacherin an langen blonden Haaren herbeigezogen worden, um allerhand Verwirrung anzustiften. Sie muß schließlich bei ihrem alten

Campanello erwischt werden und der frischgebackenen Marquise noch am Hochzeitsabend den erwünschten Scheidungsgrund liefern. Es ist die bequeme äußerliche Lösung einer Verwicklung, die der satirischen wie der tragikomischen Vertiefung fähig gewesen wäre. Der Marquis mußte auf irgend eine Weise bei seiner Lydia bleiben. Das hätte die Möglichkeit geboten, mit strafendem Gelächter gegen jene Welt des Scheins vorzugeben, die das bißchen Titel auf der Stelle geneigt macht, einer gewerbsmäßigen Liebeshändlerin alle Ehrenrechte zuzubilligen. Es hätte aber auch die noch ergiebigere Möglichkeit geboten, die Ehe zwischen der hochgekommenen Proletarierin und dem herabgekommenen Aristokraten in ihren Folgen und in ihrer Wirkung auf die beiden Gatten mit der Beteiligung des Humoristen auszumalen. All das hat Sardou sich erlassen. Verwechslungsjagden morden den letzten Akt, das Charakterbild des alten Campanello und damit unser psychologisches Interesse. Wahrscheinlich aber haben gerade sie vor zwei Jahrzehnten das breite Publikum viel zuverlässiger gefangen, als dichterische Reinlichkeit es je vermocht hätte. Ob es ihnen auch heute noch gelingen würde, war im Lessingtheater nicht zu entscheiden. Dort wütete Emanuel Reicher gegen sich selbst. Er hatte für acht Tage ein Gesamtgastspiel von unwahrscheinlich unbegabten und nicht ganz mit Unrecht unengagierten Herren und Damen improvisiert und setzte seinen Ehrgeiz daran, sich von solcher Umgebung vorteilhaft abzuheben. Er machte durch dieses Gastspiel erst darauf aufmerksam, daß das Brahmsche Ensemble fremden Völkerschaften vier oder fünf Dramen seines Repertoires vorführen kann, ohne das Mitglied Reicher auf die Reise mitzunehmen, und er begrub gleichzeitig den Ruhm, der seiner Darstellung des Campanello voraufgegangen oder vorausgeschickt worden war. Was unsre Väter als naturalistische Schauspielkunst verblüffte, mutet uns heute schon wieder wie jene Chargierung an, die abzuschaffen der Schauspieler Reicher einstens für seine Mission hielt. Wir beten längst zu andern Missionaren.

S. J.

Deutsche Uraufführungen

2. 4. Karl Wilhelm Roettiger: Studentenliebe, Lustspiel. Hamburg, Thaliatheater.

7. 4. Paul Vogel: Ellyen, Das Zigeunerkind, Volkskomödie. Heilsberg.

9. 4. Carl Hedinger: Im Sturm der Zeit, dramatisches Gedicht. Mülhausen i. E., Stadttheater.

10. 4. Carl Schmalz: Eine brillante Idee, Schwank. Mülhausen i. E., Stadttheater.

11. 4. Wilhelm Arminius: Sein Recht, Schauspiel. Weimar, Interimstheater.

Gustav Herrmann: Der große Baal, Drama. Leipzig, Neues Theater.

13. 4. Ernst von Wildenbruch: Die Rabensteinerin, Schauspiel. Berlin, Königliches Schauspielhaus.

Julius Mebler und Ernst Bertram: Der Turmbau zu Babel, Schwank. Hannover, Residenztheater.

Die Preßstimmen über Wildenbruchs 'Rabensteinerin' erscheinen in der nächsten Nummer.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Girardi und Riese/ von Willi Handl

Wien — süße Heimat, Trost und Schmerz meiner Tage, Schönheit von ehedem, lachender Verfall, Sumpf voll Gemütlichkeit! Wien, charmante alte Lügnerin, kaiserliche Stadt, pöbelhafte Stadt — Stadt der seelenlosen Noblesse und der ungiftigen Niedertracht, der Herzlichkeit ohne Treue und der Menschlichkeit ohne Mut, Stadt der festgewurzelten mühelosen Kultur, du Gnadenreiche in unzähligen Prächten, von lenzlich heitern Lichtern gekost, in duftige Dämmerungen verschleiert — Wien, Stadt der Weiber und der Caféhäuser, Stadt der seligen Nichtstuer, wo das Kapital keine Arbeit und die Arbeit kein Kapital findet, Stadt der eingesessenen Gäste, wo niemand angestammt ist und keiner fremd sein will — Wien, liebe, lustige, lumpige, nette, falsche, tückische, rätselhafte, unfaßbare und unbeschreibliche Stadt — wo, unter allen Menschen, liegt deine letzte Echtheit versteckt?

In deiner impotenten Großstädterei, die, von allen mechanischen und elektrischen Kräften getrieben, zwischen Sein und Nichtsein dahinkeucht, verwischt sich, was du warst, verwirrt sich, was du werden sollst. Der unvergleichliche Schwung deines Lebens ist von der Wut hungriger Plebejer verschlungen. Die süßeste Harmonie deiner Töne geht langsam unter im nüchtern lärmenden Rausch emporgekommener Lebemänner, im erlogenen Genäsel zu spät Getaufter; sie verstummt unter dem Keifen bösartiger Krüppel im Geist. Also verwirrt und bedrängt von allen Seiten, sucht sich deine Echtheit noch dadurch krampfhaft zu bewahren, daß sie fortwährend sich selbst kopiert. Natürlich wird sie dabei nur mehr und mehr verfälscht und vernichtet. Blos die Unschuldigen und Unbewußten haben sie noch, die von sich und ihrem Wienertum nicht viel wissen. Zwei blonde Mädchen gehen schnatternd vorüber; die Musik ihrer Sprache — ein Echo von Hörnern und Flöten — ist wahre wiener Musik. Ein paar nette junge Leute stehen irgendwo — in der Vorstadt — vor einem Wirtshaus, noch unschlüssig, wo und wie sie jetzt die Zeit totschlagen werden; die lässige Linie ihrer Haltung, die freie Anmut ihrer Geberden hat den Zug und die Führung

des richtigen wiener Lebens. Festtäglich vergnügte Arbeiter kommen die Straße herunter, der Ton ihrer Rede ist sonderlich warm, ihr Marsch hat einen Rhythmus, wie nicht anderswo; der lauliche wiener Atem tönt aus ihnen, den Takt ihrer Schritte regelt der Pulsschlag von Wien. Sie sind echt. Im Wesen und Gehaben dieser Ahnungslosen flattert so, auf Momente, das Unbezweifelbare des wiener Typus an den ergötzten Sinnen vorüber, — wie ein verstohlener Wink der enteilenden Seele von Wien. Aber zu fassen, zu halten ist sie nicht mehr, in dauernden Erscheinungen hat sie nur selten Bestand; es gibt kaum etliche soziale, menschliche oder künstlerische Formen, in denen sie sich ganz und unvermischt offenbart. Sie ist ängstlich geworden und scheut es, erkannt und beobachtet zu sein.

Nur im Theater erscheint sie noch völlig frei; da traut sie sich. Da ist derselbe befreite Wille zum Wienertum ringsum; da strömt ihr Fluidum aus tausend verschiedenen Launen in eine starke Stimmung zusammen. Die Wiener sind am liebsten in Massen wienerisch. Und haben endlich hier die dauernde Erscheinung, die menschlich-künstlerische Form, in der sich, unbezweifelbar, fessellos lebendig und mit natürlicher Gewalt, die letzte wiener Echtheit offenbart. Haben hier, auf ihren Theatern, zwei große Künstler, die Wien atmen, Wien reden, Wien spielen, Wien sind. So lange Alexander Girardi und Hansi Niese unsern Bühnen gehören, so lange muß wohl die enteilende Seele unsrer Stadt, ob sie will oder nicht, noch halten. Die beiden bannen sie, bilden sie, geben ihr Körper und Blut. Da enthüllt sich der Kern ihres Lebens, und ihre verschüttete Schönheit wird wieder allen hell.

Rasse, das warme Blut jeder großen künstlerischen Schöpfung, lockt und leuchtet in allem, was diese beiden gestalten. Wiener Rasse, ein leichtes, helles, ruheloses Blut. Temperamente voll Sinnlichkeit, die nur im Sinnlichen bilden, allem Erdenken und Erwägen feind. Der Einfall gibt alles, die Erregung im Spiel schafft alles. Und Rasse und Takt sorgen für die unumstößliche Gültigkeit. Darum sind diese beiden Plastiker, nicht Zeichner der Bühnenkunst. Sie bilden und prägen ihre Menschen von allen Seiten her, mit zahllosen unkontrollierbaren Bewegungen des ganzen Körpers, mit Schlaglichtern, die in den Modulationen der Stimme sitzen, mit allerlei bestimmenden und überzeugenden Abwechslungen im Tempo der Rede. Das ist ihre ganze Psychologie, eine andre haben sie nicht. Sie müssen ihre Gestalten immer gleich fertig auf die Bühne bringen, nicht Strich um Strich langsam ansetzen, wie die nachdenklichen Seelenspieler. Sie spielen aus dem Blut; und das überliefert ihrer genialen Anschauung gleich von vornherein und in einem den Schritt, die Tongebung, die Miene, die Geberden — kurz, die ganze, unteilbare Plastik der Figur. Ihr Spiel ist in jedem ein Ganzes, nicht ein Teil, der auf seine Weiterführung und Erklärung durch das nächste wartet. Darum kann auch kein einziger Moment dieses Spieles von keinem einzigen ihrer Nachahmer jemals auch nur annähernd erreicht werden; so wie das Blut eines Menschen nicht in einen andern hinübergegossen werden kann. Dieses unvergleichlich mühelose Schaffen in einer

Plastik, die von allen Impulsen des künstlerisch gehorsamen Körpers schon vorgeprägt ist, erhöht natürlich den leichten Mut, die grazöse, helläugige Freiheit, in der diese beiden wiener Temperamente immer auf der Bühne stehen. So sind sie außerordentliche Darsteller der großen kindlichen, lachenden Lebenslust von Wien. Daher kommt es wohl, daß man sie, um nur irgend ein Fach für sie zu haben, unter die Komiker einreiht. Was man sonst Komiker nennt, hat die Gabe, auf der Bühne lächerlich — im besten Falle rührend lächerlich — zu sein. Es gibt beißend witzige darunter, die alle menschliche Schlechtigkeit grinsend zu entlarven verstehen, und ganz harmlose, die nur auf die menschliche Dummheit abzielen; aber immer müssen sie lächerlich sein. Girardi und Niese aber sind in ihren höchsten Momenten ganz einfach tragische Künstler. Dann, wenn diese große Lebensfreude irgendwie ernstlich bedroht erscheint, wenn die gütige Kindlichkeit hart enttäuscht worden ist, wenn irgend etwas zerstörend an die Selbstverständlichkeit dieses harmonisch in sich ruhenden, von innen her bestimmten Daseins streift, dann schürft die bildnerische Aufregung dieser großen Künstler den Ton des Spiels aus Tiefen herauf, wo das ewige menschliche Leid sitzt und von der Kläglichkeit der Welt erweckt zu werden wartet. So umgreift die Kunst dieser beiden im Technischen höchst einfachen Darsteller die verschiedensten Skalen von leichtester, nur mit Worten spaßender Komik, von ausdrucksreicher, menschenbildender Plastik und von tiefer tragischer Erschütterung. Sie haben es im Blut, in der Rasse, die sich in ihnen vervielfältigt und erhöht. Sie zeigen, daß Wiener schließlich auch tragische Größe haben könnten, wenn . . . nun, vielleicht wenn etwas da wäre, das sich der Mühe verlohnte!

Und es ist kein geringes künstlerisches Verdienst dieser beiden, die große Tragik aus einer Sprache heraufgeholt zu haben, die keinerlei Pathos erträgt, die nur für lustige Couplets und scharfes Straßengezänk erfunden zu sein scheint, die aus edeln deutschen Dialekten ringsum nur die leichtesten, fliegendsten, fließendsten Lautfärbungen aufnimmt, die für ihren Wohlklang empfindlich ist, wie die Sprache von Gebirgsleuten, und doch faul, verschliffen und schlampig, wie die Sprache der flachen Ebenen und der charakterlosen Städte. Man muß die wiener Sprache so von Grund auf, so aus der Seele heraus, so als einziges, eigenstes Eigentum beherrschen, wie es Girardi und Niese tun, um auch ihre tragischen Möglichkeiten zu verspüren und zu verkünden. Man muß, wie sie, an diese Sprache als an einen wichtigen, unablöslichen Teil ihrer Kunst innig glauben, mit dem Fanatismus der Rasse. Denn sie sind fanatische Wiener, besonders im Dialekt. Sie baden förmlich darin, lüstern und erquickt, tauchen unter, spritzen herum, werfen seinen leichten Schaum hoch auf, spielen munter mit seinem wunderlichen Gekräusel und treiben sonst allerhand witzige und überraschende Künste damit. Wenn es ganz toll hergehen soll, oder wenn sie merken, daß das geschriebene Wort ihrer geliebten Sprache kaum würdig ist, dann parodieren sie wohl auch mit gutmütig-listiger Bosheit ihren Dialekt, verschieben in souveräner Willkür das Gewicht der Silben, zerdehnen, zerkauen, zerwalken

die Vokale, schaffen etwa gar ganz neue, noch nicht erhörte Worte und bleiben mit alledem — vom Instinkt der Rasse wunderbar geleitet — doch ganz im Geist dieses Dialekts, den sie so necken, weil sie ihn so lieben. Überhaupt geschieht ihr Parodieren, das sich auf Sprachen, Nationen, Menschen und Getier erstreckt, nicht aus hämischer Lust an der Entwürdigung, sondern, da sie heitere Nachschöpfer, nicht giftige Verspotter sind, aus reiner spielerischer Liebe zum Sachlichen, zur Darstellung des Beobachteten, zur Verwandlung und Verstellung. Daher die große Wärme auch in ihrem Spott, daher die küssenswerte Anmut auch ihrer entlegensten Figuren. Ihr menschlicher Verstand kritisiert die parodistisch belauerte Erscheinung und setzt sie herunter; aber der schöpferische Instinkt bejaht das Lebendige an ihr, erhöht es und umgibt es mit den Spenden seiner schöpferischen Liebe. Negativ zu sein, den Lebenswert einer Figur mit grimmigem Hohn zu verleugnen — wie dies andre Komiker können, wie es vor allem unser Maran kann — ist ihnen nicht gegeben. Sie sind so fest und einheitlich mit ihrem Boden verwachsen, daß auch in allem, was sie scheinen, noch ein Schein ihrer absoluten Notwendigkeit zurückbleibt.

In die eisig kalte Zone, wo der kritische Geist das Leben zerfrißt, kommt ihre Phantasie und ihre Bildnerkraft niemals. Dafür um so öfter in die üppige heiße Zone, wo es von Gestalten wimmelt, von Lichtern blitzt, von Farben glüht. So wenig sie jemals negativ werden, so wenig Ehrfurcht haben sie doch auch vor der nüchternen Wirklichkeit der Dinge. Diese beiden Spieler voll Einfachheit und Natur sind in keinem Abschnitt ihrer Entwicklung Naturalisten gewesen. Der Naturalismus ist die Kunst des Aussparens, eine klug asketische, stolz proletarische Kunst. Sie aber sind künstlerische Patrizier, gut bürgerlich zwar, aber die kräftigen Erben großer, historisch berühmter Reichtümer an warmer Stimmung, seliger Laune, lächelndster Innigkeit — Reichtümer, die reichlich und frei ausgegeben sein wollen. Da genügt wohl die Enge eines von vielen Möglichkeiten (oder Unmöglichkeiten) bedingten Moments, einer scharf ausgezirkelten, am Wirklichen ängstlich abgemessenen Menschlichkeit, eines aufgeschriebenen und ausgeprägten Worts nicht immer. Da genügt oft die ganze Sprache, wie sie gesprochen wird, nicht mehr; sie muß neu geschaffen, aus Eigenem bereichert und verstärkt werden. Die Phantasie will frisches, unbetretenes Land und dringt verwegen über die alten Grenzen.

Hauptsächlich Girardis Phantasie; sie ist die bei weitem stärkere. Einen großen Teil dessen, was heute bei uns und im Ausland, in Theatern, in Variétés und in Salons von Schauspielern, Brettlsängern und privaten Wursteln als wiener Komik verabreicht wird, hat überhaupt er, er ganz allein geschaffen. Von ihm ist das lustige Gegurgel halbverschluckter Töne, das verlegene Kauen unausgesprochener Worte; von ihm das komische Walken und Quetschen der Silben, das vom Gaumen durch die Nase geht, von ihm das übermütige Spiel mit willkürlich verstärkten oder verheimlichten oder verschliffenen oder genial im Sinne des Dialekts assimilierten Lauten;

von ihm das Schwanken und Kippen der hochgezogenen Stimme zwischen Trotz und Trauer. Von ihm sind die eindringlichsten Geberden dieser Komik, das vogelartige Vorstoßen mit dem Kopf, das zappelige Schlenkern mit den Beinen, das gemütliche Ausdeuten mit den Händen. Das sind so seine häufigsten Possenscherze, der äußere Schaum, die häufigsten Register seiner naturgewachsenen Technik. Das sind die starken Deutlichkeiten, die der eine und der andre, genauer oder beiläufiger, nachahmen kann. Unnachahmlich ist aber die belebende Wärme des Bluts, die alles dies, was doch neben der Wirklichkeit erfunden worden ist, als gewachsen und geworden erscheinen läßt; unnachahmlich das leidenschaftliche Spielen aus dem übermächtigen Trieb, aus der dämonischen Schauspieler-Besessenheit, die diesen Menschen zwingt, mit allem, was in seiner Welt ist, mit allem, was in seiner Sprache ist, mit allem, was in seiner Rolle ist, und zuletzt noch mit allem, was in ihm selber ist, zu spielen, zu spielen, zu spielen. Er gehört zu den ganz Genialen, die vom Drang und von der Macht ihrer Kunst so übervoll, so hingerissen, so aus aller Wirklichkeit gehoben sein können, daß sie in ihren höchsten Momenten uns Bürgerlichen sehr unheimlich werden können. In frühern Jahren, bevor ihn die böse Stumpfheit einer machtwahnsinnigen Kritik zum zweiten Mal und endgültig in das Flachland der Possen und Operetten verstoßen hatte, gab es viele solche Momente in seinem Spiel, die unvergeßlich bleiben werden und von keines Mitterwurzers Kunst zu überstrahlen. So im ‚Lieben Ich' von Karlweis, in manchen Szenen von Raimund, an einer Stelle des ‚Eingebildeten Kranken' und einmal sogar in einer Posse von Bisson, wo er das Entsetzen eines, der an seinen gesunden Sinnen zweifelt, so gruselig stark ausprägte, daß von keinem Franz Moor oder Richard tiefere Schauer erwartet werden können. Ja, irgendwo in ihm ist zweifellos ein bedeutender Tragöde versteckt. (Als Bahr dies seinerzeit schrieb, schimpften sie ihn wieder einmal närrisch; es wird mir eine Ehre sein, mit Hermann Bahr für närrisch gehalten zu werden.) Versteckt ist dieser Tragöde, aber nicht verloren. Er hat sich einfach auf die andre Seite geschlagen, den Komöden zu erhöhen, sein erfinderischer Helfer und Ratgeber zu sein. Das Pathos in Girardis überreicher Natur muß nicht verwelken; es wird kostbares Material für die Erfindungen des dämonischen Spieltriebs, der es zu seltsamen, ganz unnachahmlichen Formen umprägt. Diese Formen, in denen der ursprünglich pathetische Gehalt noch irgendwie aufbewahrt ist, bedeuten darum auch viel mehr als bloße Parodie und Ironie; sie enthalten das Lächerliche und das Traurige, die Heiterkeit und den Ernst der Stimmungen oder Situationen, denen sie angepaßt sein sollen. Ich erinnere mich an ein: ‚Ha, Verworfene!' aus einer gleichgültigen, wahrscheinlich sehr schlechten Posse. Girardi sprach es, um die ganze Komik in einen ironischen Kontrast zu legen, völlig unbetont, mit absichtlich kraftloser Stimme. Er konnte sich aber, der Spötter mit dem verhohlenen tragischen Instinkt, doch nicht versagen, vielleicht gegen den Willen seiner boshaften Laune, einen großen Blick aufzutun, eine starke Geberde zu zeichnen, die jedem guten

Othello gepaßt hätten. Es ist klar, daß eine menschlich so vertiefte Komik nur um so herzlicher, um so wahrer und freier wirken muß. Das Tragische daran kommt wohl den wenigsten zu Bewußtsein; aber es packt und zwingt alle. Sonst wäre es doch wohl nicht zu erklären, daß ein Spaßmacher, ein Wurstel, ein lustiger Tausendkünstler mit solcher fanatischen Hingebung verehrt, so als ein unersetzliches Geschenk der wiener Luft verehrt, so als unentbehrliche Notwendigkeit empfunden wird. Aber sie fühlen eben, wenn sie es auch kaum wissen, daß er ihnen weit mehr vom Leben gibt, als das bischen Zeitvertreib und leichte Gelächter.

Jetzt spielt er mit Hansi Niese zusammen, in einer Posse, die freilich kein Stück mehr, die nur ein Gestotter vergriffener Anekdoten ist. Da zeigt sich wieder, wie diese beiden die gute wiener Art souverän beherrschen, und wie Alexander Girardi zudem noch über sich selbst und alle seine Mittel herrscht. Die Niese, robuster, weniger geschmeidig und weniger phantastisch, steht mehr im Zwang ihrer Mittel als er. Sie ist schon eher ein wenig auf die naturalistische Seite hin gewendet und spielt am allerliebsten sich selbst, so wie sie sich versteht. (Während Girardi sich am liebsten variiert und multipliziert.) Ihre Natur ist einfacher, ihre Linie gerader. Alles ist Fülle und Saft an ihr; sie überquillt von Echtheit. Aber sie weiß es auch; und wenn ihr die Armseligkeit ihrer literarischen Lieferanten keine neuen Formen für ihr Spiel zubringt, so stellt sie sich jetzt schon, blos um zu wirken, auf Echtheit ein, will Echtheit hervorbringen. Daher dann die für den wählerischen Geschmack oft störende Absichtlichkeit im Wiederholen technischer Feinheiten, die schließlich aber zu technischen Kniffen werden: wie der überrumpelnd plötzliche Gebrauch der höchsten Höhen oder der tiefsten Tiefen ihrer Stimme; oder das gewaltsam aufgeregte Anschreien des Gegners; oder die Parodie auf ihre eigene Fülle, die sie zum Tänzeln und Hüpfen zwingt. Hätte sie den Mut, wie Girardi die Rolle und die Posse als einen nebensächlichen Anlaß beiseite zu stellen, in ihren eigenen Reichtum hinabzutauchen und von dorther immer neue Formen zu schöpfen, die nur ihr gehören, und die nur sie gebrauchen kann, wer weiß, sie fände vielleicht, wie er, über die Einfachheit und gesättigte Kraft ihrer Natur hinaus zu seiner großen, tragikomischen Phantastik, die über allem Leben steht und keine Dichtung braucht, um zu schaffen und zu wirken. Denn der bedeutende tragische Zug fehlt dieser genialen Komödin keineswegs. Ja, weil sie doch dem Naturalismus näher steht als er, und weil doch der Dialekt, an den sie schließlich beide gebunden sind, im Tragischen den naturalistischen Stil einigermaßen bedingt, so hat ihr Pathos, die aufrichtige Gewalt ihrer Leidenschaft, im ernsten Schauspiel die Möglichkeit größerer und geradlinigerer Betätigung. Die mächtige Wirkung ihrer tragischen Kunst steht über allem Zweifel; und jeder, der hier ins Theater geht, hat sie schon auf das tiefste verspürt: in ‚Rose Bernd', bei Anzengruber oder in ganz einfachen und unliterarischen Volksstücken.

So hat das Tragische in ihr sein natürliches, bühnengerechtes Ventil,

lebt sich theatermäßig auf dem Theater aus; es kommt nicht, geheimnisvoll verstärkend und vertiefend, in ihre Komik. Eins scheidet sich rein und glatt vom andern. Girardi, bei dem sich das alles so vielfältig kompliziert und wunderbar erhöht, ist eine großartige Ausnahmenatur, ein Einziger, Unvergleichlicher, im wiener Boden wurzelnd und von allen seinen Säften erfüllt, aber hoch darüber hinausragend, souverän auch seiner eigenen rassigen Natur gegenüber. Frau Niese ist unter tausenden Wienerinnen — künstlerisch — die erste Wienerin, ist ganz Typus, ganz in ihrem Heimatboden verankert, schwer von seiner Schwere, lebendig von seiner Lebenskraft. Sie steht, ein Muster und ein prächtig reines Beispiel, unter uns allen und spiegelt ab, was frisch und lustig, klug und froh und echt und herzlich und gut ist an den wiener Leuten. Und ein kleines bischen Falschheit ist natürlich manchmal auch dabei; bei dem Wesen der Leute und bei der Kunst ihrer Repräsentantin. Girardi aber präsentiert nichts als sich selbst und seinen genialen Spieltrieb, der nur alles auf eine durchaus wienerische Art nimmt, herumdreht und entwickelt. Und was er so gestaltend ausprägt, ist schon durch die Autorität seines Genies allein mit allen Marken der Echtheit versehen.

Sie ist die große Natur, er ist das freie Genie. Sie bringt, in Kraft und Treue, dar, was sie ist; er schafft, in Lust und Laune, sich selbst noch um, macht beständig einen neuen und völlig andern aus sich. In beider Kunst ist Wien. Wiener Erde, wiener Luft, wiener Lachen, wiener Witz. Girardi ist freilich aus Graz, und die Niese, die in Wien geboren wurde, stammt gar, so sagt man, von einer berliner Familie ab. Was tuts? Das gehört ja mit zu den großen Unwahrscheinlichkeiten dieser Stadt, daß die assimilierten Wiener meist die intensivsten und unzweifelhaftesten der ganzen Rasse sind!

Im Turm der Winde / von Chr. Morgenstern

Im Turm der Winde sitzen sie zusammen,
des Hauses Herrn, und blasen in die Flammen.

Die Furie fährt empor und überloht
vier fürchterliche Häupter blutigrot.

Sie schütteln sich und schaun sich, Mann um Mann,
aus weißen Abgrundsaugen lauernd an.

Des einen Blick, des andern Blick erstarrt.
Die Flamme sinkt, die Mienen werden hart.

Vier Schatten malt der Scheite irrer Brand
gespenstisch auf des Turms gekrümmte Wand.

Der Morgen naht. Die Glut hat ausgeloht.
Rings um den Turm ist Stille wie der Tod.

Von Beerbohm Tree

Nicht Interesselosigkeit, sondern Krankheit war schuld, daß ich von den sechs Vorstellungen der englischen Gäste nur zwei — und noch dazu zwei Tragödien, nicht wenigstens eine Tragödie und eine Komödie — gesehen habe. Wenn ich freilich von jeder dieser beiden Vorstellungen nur die Hälfte ertragen habe, so hat das nicht die Krankheit, sondern ein unbezwinglicher Widerwille gegen die Art der londoner Darbietungen verschuldet. Die Entschiedenheit meiner Eindrücke steht also im umgekehrten Verhältnis zu ihrer Zahl, ihrer Vollständigkeit und ihrer Mannigfaltigkeit. Da wäre es doch wohl, trotz dieser Entschiedenheit, vermessen, wollte ich den ganzen Tree zu zeichnen versuchen. Aber auch die schmerzhafteste Bettlägerigkeit soll mich nicht abhalten, einen Ausschnitt zu geben. Nur möge man den Ausschnitt eben als Ausschnitt nehmen. Analogieschlüsse und Verallgemeinerungen sind in der Kunst, wie im Leben, meistens vom Übel. Beim Theater zumal kommts immer anders. Ein britischer Kritiker, der nach der ‚Komödie der Liebe' über die Kammerspiele und nach der Hedda Gabler über die Eysoldt abschließend urteilte, würde zum Gespötte werden durch eine Aufführung wie ‚Aglavaine und Selysette' (deren Herrlichkeit noch zu beschreiben sein wird). Vielleicht liegt es hier ähnlich. Der lächerliche Tragöde und barbarische Tragödienregisseur Tree ist von dem größten Tei der berliner Kritik als Komöde und Komödienregisseur gerühmt worden. Das schließt nicht unbedingt aus, daß er auf komischem Gebiet wirklich ein Künstler ist. Wer ihn aber vorwiegend als Arrangeur von ‚Richard dem Zweiten' und als Darsteller des Hamlet kennen gelernt hat, der kann nicht gut zu einem andern Spruch als einem glatten Todesurteil kommen. Wie immer man die beiden Fälle oder Unfälle auch wende.

Man hat sie so wenden oder schon mehr verdrehen wollen, daß diese Vorstellungen unserm Maßstab nicht etwa zu hoch, wohl aber unerreichbar seien. Man hat kategorisch erklärt: das ist die Art, in London Theater zu spielen, und ihr Berliner habt euch damit abzufinden. Man hat Trees Unvermögen auf die Besonderheit der Rasse, Kultur und Tradition zurückgeführt. Man hat mit alledem ein schlechtes Gedächtnis und einen schlechten Kunstverstand bewiesen. Keine Welt, kein Ozean und keine Sprache kann wahre Künstlerschaft in ihrer großen Wirkung hemmen. Warum sollte das nahe England ausgeschlossen sein? Es ist nicht ausgeschlossen. Wenn englische Schauspieler uns kalt lassen oder in die Flucht jagen, so liegt es nicht daran, daß sie Engländer, sondern daran, daß sie keine Schauspieler sind. Ich denke in Dankbarkeit an Forbes Robertson und sein berliner Gastspiel. Die Erinnerung an ihn mag Englands künstlerische Ehre retten. Weder

Rabe ist. Auch Brahm und Reinhardt haben in Deutschland ihresgleichen nicht. Nach ihnen aber bewerten wir und wollen wir den Stand unsers Theaters bewertet wissen, nicht nach dem Durchschnitt. Tree ist so sehr der Durchschnitt, daß Tieck ihn schon vor neunzig Jahren schildern konnte.

Tiecks Sehnsucht, in London ein Stück des großen Nationaldichters gespielt zu sehen, wird im Mai 1817 endlich erfüllt. Aber befriedigt wird sie nicht. „Die Bearbeitung dieses Schauspiels, seine Abkürzungen und Veränderungen sind nach der leichtsinnigen Weise, wie die Engländer dieses Geschäft abzumachen pflegen, denn seit sie nicht mehr Umarbeitungen ihres Dichters darstellen, sind sie mit willkürlichen Abkürzungen zufrieden, unter welchen oft die Verständlichkeit des Werks, immer aber der Sinn des Dichters leiden muß. Man setzt gewissermaßen die allgemeine Bekanntschaft des Gegenstandes voraus, läßt die berühmtesten Stellen stehen, nimmt auf die vorzüglichsten Schauspieler Rücksicht, oft mehr als sich verantworten läßt, nimmt den unbedeutenden Reden und Szenen und gibt sie den beliebteren, läßt diesen Auftritt zur Ermüdung lange spielen und erweitert ihn durch Zusätze oder stummes Spiel und kürzt andre Szenen ab oder läßt sie ganz aus, die zum Verständnis höchst notwendig sind. Muß aber Shakespeare einmal verkürzt oder auseinandergeschnitten werden, so denke der sogenannte Bearbeiter wenigstens wie Brutus von Caesar: Laßt Opferer uns sein, nicht Schlächter . . . Zerlegen laßt uns ihn, ein Mahl für Götter, nicht ihn zerhauen."

Tree ist ein Schlächter. Richard der Zweite hat bei ihm drei Akte. Unbedenklich ist jede Szene gestrichen, die mit keinem Aufzug, keinem Ballett, keinem lebenden Bild, keinem Gesangstück zu beginnen oder zu beenden oder zu durchsetzen ist. Diesem Bestreben nach opernhaftem Prunk fallen natürlich auch Menschenopfer unerhört. Das anspruchslose Individuum, das höchstens dem psychologischen Zusammenhang von Nutzen sein kann, wird durch ein Heer farbiger Statisten verdrängt, die das Auge beköstigen. Da ist denn der Schauplatz der einzelnen Szenen erst recht nicht heilig. Shakespeare wird gewußt haben, warum er die Historie in einem Zimmer des Palastes mit einer trockenen Beratung anfängt; warum er Richards üppig leichtfertigen Verkehr gänzlich im Hintergrunde läßt. Das Gesetz dramatischer Entwicklung und Steigerung will es so. Tree glaubt zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen, wenn er diese Szene in den Garten legt und den weichlichen König behaglich in eine verweichlichende Umgebung stellt: nach seiner Meinung gibt er damit Milieu und Einfluß des Milieus zugleich. Es ist aber die Verwandlung

des Dramas in die unendlich öde Form des Panoramas. Das zweite Bild heißt: Das Turnier, und wird mit allen Prächten eines Zirkusumzugs und tausend historisch echten Einzelheiten ausgeführt. Gaunts Tod ist dann die dritte Nummer. Bevor der Alte stirbt, wird mit der Langsamkeit, die solcher feierlichen Handlung ziemt, für seine arme Seele eine Messe zelebriert; wenn er gestorben ist, geloben die Mannen um einen überraschend schnell improvisierten Katafalk mit Schwerterschlag und Kriegsgeschrei dem Hause Lancaster die ewige Treue. So geht es Bild um Bild, Mätzchen um Mätzchen weiter, bei Orgelton und Glockenklang und einer Orchestermusik, die nicht blos die gestrichenen Szenen ersetzt, sondern auch die stehengebliebenen melodramatisch, steinerweichend und Menschen rasen machend begleitet.

Es ist gar kein Zweifel, daß selbst für ein so gehäuftes Ungemach schauspielerische Kunst entschädigen könnte. Aber auch hierin hat sich der englische Durchschnitt von 1817 in neunzig Jahren nicht verändert. „Daß ich, wegen der Länge des Stücks und der Unfähigkeit der Schauspieler, die weder alle Rollen und noch weniger alle gut besetzen können, nicht alles sehen und vieles mittelmäßig dargestellt sehen würde, darauf war ich gefaßt. Daß aber auch gar kein Zusammenhang sich zeigen würde, daß viele, und mitunter die schönsten Szenen auch der schwächsten Täuschung ermangelten, ja daß man selbst gar nicht darauf einzugehen schien, diese auch nur zu bezwecken: darauf, ich gestehe es, war ich nicht gefaßt. Das Ganze war mehr wie ein Deklamationskonzert eingerichtet, in welchem vieles, sehr vieles völlig stümperhaft gesprochen wurde." Es ist keine Übertreibung, wenn ich bestreite, je auf einer berliner Bühne, in deutscher oder fremder Sprache, einer so allgemeinen, umfassenden, abgründigen Talentlosigkeit begegnet zu sein. In diesen schönen, großen, starken, stolzen, sehnigen und sichern Körpern ist keine Seele zu entdecken oder zu erwecken. Das posiert und deklamiert fast automatisch, recht nach der Unkunst einer überlebten Zeit. Wer an der Reihe ist, tritt an die Rampe und wird bengalisch übergossen. Tree, selber der Tragöde, ist nicht besser und nicht schlimmer als die andern. Richard ist Hamlet, und Hamlet ist Richard, und alle beide sind ein blechernes Organ, ein leeres Auge, ein vorgestelltes Bein, ein sozusagen schön geschwungener Arm, ein pathoshaltiger Singeton, eine Fülle zweck- und sinnloser Nuancen und ein immer wieder bestaunenswerter Mangel an jeglicher Gesamtauffassung.

Aber auch damit wäre noch nicht alles verloren. Die Leistung dieser Truppe gleicht in ihrem geistigen Zuschnitt der Leistung unsers guten alten Olympiatheaters, das dem Zirkus Schumann den Platz hat räumen müssen. Wenn sie ihr auch in ihrem äußerlichen Glanz gliche, so könnte man die ganze Art ablehnen und müßte dennoch anerkennen, daß eine bestimmte Art

hier ihren Gipfelpunkt erreicht hat. Nicht einmal diesen Ruhm kann Tree für sich in Anspruch nehmen. Soweit mir seine Ausstattungskünste zu Gesicht gekommen sind, übertreffen sie die langbewährten Arrangements des königlichen Schauspielhauses nach keiner Richtung hin. Laute Buntheit ist hier wie dort erstrebenswerter als Einheit des Geschmacks, der Stimmung und des Stils. Solche Einheitlichkeit hat Tree dagegen dort erreicht, wo er mit löblicher Entschlossenheit sich aller Ausstattung entschlug. Er hat den ‚Hamlet' ohne Dekorationen gespielt, und wenn der Ärmste nur imstande wäre, den Hamlet selbst zu spielen, so hätte er mit dieser Vorstellung ein Ziel gewiesen und ein Vorbild aufgestellt. Was Tree beabsichtigt, ist uns aus Reinhardts ersten Wintermärchenszenen ja vertraut. Einfarbige Vorhänge im Hintergrund und an den beiden Seiten nehmen die Stelle von Prospekten und Kulissen ein. Der Raum wird wunderbar neutralisiert. „Seht ihr die Wolke dort, beinah in Gestalt eines Kamels?" „Beim Himmel, sie sieht auch wirklich aus wie ein Kamel." „Mich dünkt, sie sieht aus wie ein Wiesel." „Sie hat einen Rücken wie ein Wiesel." „Oder wie ein Walfisch." „Ganz wie ein Walfisch." Genau so willig sehen wir den unverändert gleichen oder durch ein paar Versatzstücke doch nur unwesentlich veränderten Raum, je nach Befehl des Dichters, für den Thronsaal oder für ein Zimmer der Königin oder des Königs oder Ophelias oder Hamlets oder — für die Terrasse von Helsingör an. Darin ist nämlich Tree noch einen Schritt weiter gegangen als Reinhardt. Der Landschaft glaubte Reinhardt doch ihren spezifischen Charakter wahren zu müssen: Böhmen bleibt bei ihm, in welcher künstlerischen Stilisierung immer, Böhmen. Tree appelliert auch da an unsern innern Sinn. Der Geist von Hamlets Vater tritt nächtens durch dieselbe offene Vorhangstür auf die Terrasse, durch die bei Tage Polonius eins von den Zimmern des Schlosses oder seines Hauses verläßt. Es geht. Wir glauben alles. Freilich wäre es Trees und seiner Barden Schauspielkunst allein in keinem Augenblicke möglich, unsre Phantasie in Schwingung zu versetzen. Aber hier stellt sich die einzige künstlerische Wirkung ein, die ich an meinen beiden Tree-Abenden verspürt habe. Während die Beleuchtung in ‚Richard dem Zweiten' roh und lächerlich den Hauptakteur der Szene kenntlich machte, steht sie in ‚Hamlet' bescheiden in des Dichters Dienst. Sie gleitet fahl-gespenstig um den Geist, taucht ihn in rätselhaftes Dämmerlicht und hebt ihn, wo es nötig ist, heraus. Das ist ein andrer Eindruck, als wenn ein umfangreicher Hofschauspieler mit Hilfe eines Druckknopfs eine blaue oder rote Flamme an irgend einem Körperteil entzündet.

Diese beiden Punkte — Gespensterlicht und Dekorationslosigkeit — wären für uns von Tree zu übernehmen. Parturiunt montes . . .

Entwurf zu einem Vorspiel / von Robert Walser

Eine Bühne

Der Vorhang geht auf, man sieht in einen offenen Mund hinein, in eine rötlich beleuchtete Kehle hinunter, daraus hervor eine große, breite Zunge leckt. Die Zähne, die den Bühnenmund umrahmen, sind spitz und blendend weiß, das Ganze sieht dem Rachen eines Ungetüms ähnlich, die Lippen sind wie ungeheure menschliche Lippen, die Zunge bewegt sich nach vorn, über die Rampe hinaus, und berührt mit ihrer feurigen Spitze beinahe die Köpfe der Zuschauer, dann geht sie wieder zurück, und ein andres Mal tritt sie wieder vor, ein schlafendes, schönangekleidetes Mädchen auf ihrer breiten, weichen Fläche dahertragend. Die golden-hellen Haare des Mädchens fließen wie eine Flüssigkeit von ihrem Kopf um ihr Kleid herum, in der Hand hält sie einen glitzernden Stern, ähnlich einem großen, weichen, sonnigen Schneeflocken. Auf dem Haar eingedrückt sitzt eine zierliche grüne Krone, ihr Mund lächelt im Schlaf, während sie so liegt, auf ihren Ellbogen gestützt, auf der Zunge wie in Bettkissen ruhend. Auf einmal öffnet sie ihre Augen, und das sind Augen, wie man sie manchmal in Träumen sieht, wenn sie sich, von irgend einem übernatürlichen Licht umflossen, zu den unsern herabneigen. Diese Augen haben einen wunderbar erfrischenden Glanz, und sie schauen jetzt so nach allen Seiten herum, wie es Kinderaugen tun, die fragend und suchend und schuldlos in die Welt blicken. Aus der feurig-schwärzlichen Kehle klettert jetzt ein Mann hervor, angezogen mit fliegenden, scheinbar von einem halbtollen Schneider entworfenen Tüchern, die wie Fetzen seine massiven Glieder umgeben, schreitet auf der unter seinen Tritten zusammenzuckenden Zunge nach vorn, zu dem Mädchen hin, beugt sich über sie und küßt sie. Im selben Augenblick sprühen aus dem Schlund Feuerflammen und Funken hervor, die über die beiden, ohne sie im mindesten ängstlich zu machen, herabregnen. Der schlanke Mann hebt die junge Dame in seinen Arm und trägt sie nach rückwärts, die große Zunge wirft sich, indem sie sich hoch aufbäumt, über das Paar, um es im Rachen krachend und hinabpolternd zu verschlingen. Der weiße Stern des Mädchens blitzt vorn bei den Zähnen, da schießen mit einem Mal blaue, grüne, gelbe, hochrote, dunkelbläuliche und schimmernd weiße Sterne in einem feurig-farbigen Sturzregenbogen aus der dunkeln Kehle hervor, Musik spielt dazu, und die Sterne zerspringen immer in der Luft ins Nichts, endlich bewegen sich die Lippen des großen Maules und sprechen das stille, aber deutlich und warm hörbare Wort:

Das Stück beginnt.

Vorhang

Moderne Sklaven / von einem Clown

Sechs Kapitel Schauspielerelend

IV

Künstlerische und wirtschaftliche Konkurrenz der Bühnenkünstler

Die abgestandene Phrase von den ‚besondern und unabänderlichen Verhältnissen und Bedürfnissen des Theaters' sollte immer mit Mißtrauen aufgenommen werden. Ich glaube nicht, daß ein einziger von all den Mißbräuchen, eine einzige von den Vergewaltigungen, die ich aufgeführt habe, auf besondere Bedürfnisse des Theaters zurückgeführt werden könnte. Es sind dieselben Zustände, die früher vor der großen Schutzgesetzgebung für die Arbeitenden aller Art, wie sie unserm Jahrhundert zum Ruhm und zur Ehre gereicht, ähnlich in hundert andern Zweigen, und nicht nur bei den Handarbeitern, bestanden haben; man denke an die Gesetze zum Schutz des geistigen Eigentums, an die Patentgesetze, den Autorenschutz, die Gesetze gegen Nachdruck, die Bestimmungen über öffentliche Aufführung von Dicht- und Musikwerken, die unerlaubte Verbreitung von Kopien nach Gemälden und dergleichen mehr. Es ist also durchaus keine Herabwürdigung, wenn ich bei dem Stande der Romantischen von Arbeitern rede — geistigen Arbeitern natürlich. In ihrem Verhältnis zum Unternehmer sind die Schauspieler jedenfalls Arbeiter. Ich halte diese an und für sich ganz selbstverständliche Bemerkung für nötig, da man sich vielfach sowohl im Kreise der Künstler, als auch im Kreise der ‚Feinsinnigen' sehr dagegen wehrt, die letzten Romantischen als Arbeiter betrachtet und behandelt zu sehen. Beweis dessen das Ärgernis, das seinerzeit die Verfügung des berliner Polizeipräsidiums hervorrief, daß die Schauspieler unter das Hausgesinde zu zählen und unter die Bestimmungen der Gewerbeordnung zu stellen seien; eine Verfügung, die unter einer Flut von Hohn und Spott begraben wurde, obgleich sie jedenfalls die Absicht einer beginnenden Schutzgesetzgebung für die Theatermitglieder darstellte, wenn auch die Wahl des Namens nicht gerade glücklich war. Nach solchen Erfahrungen aber waren die Behörden natürlich nicht sehr begierig, freiwillig ein zweites Mal in dieses Wespennest zu stechen.

Also nichts mehr von dieser albernen Phrase von den Bedürfnissen und Verhältnissen des Theaters. Diese Zustände rühren zunächst, wie sich von selbst ergibt, aus dem Verhältnis von Angebot und Nachfrage und dem überall gleichen Verhältnis des wirtschaftlich Stärkeren zum ungeschützten und nicht organisierten Schwächeren her. Hier drängt sich nun mit aller Macht die Frage auf: Warum organisieren sich die Bühnenkünstler nicht zum Kampf gegen die Ausbeuter, warum wehren sie sich nicht? Bei der Beantwortung dieser Frage werden sich zum ersten Mal die wirklichen Eigenheiten des Theaters zeigen, diejenigen Eigenheiten, welche das Theater von jedem andern Gewerbebetrieb, welche die Lage der angestellten Künstler von der

Lage der Arbeiter im gewöhnlichen Sinne unterscheiden. Aber ich will es nur gleich vorweg nehmen: die bestehenden Verhältnisse werden sich trotzdem nicht als unabänderlich darstellen.

Im Kampf der Handarbeiter mit den Unternehmern kommt einzig und allein das wirtschaftliche Moment, welches bei allen Arbeitern das gleiche ist, in Frage. Da die Sorge des einzelnen die Sorge aller übrigen ist, da jeder nach dem Gleichen strebt, und keiner für sich allein einen besondern Vorteil wünscht, so ist ein Zusammenschluß aller gegen den Unternehmer zur Verfolgung ihrer gemeinschaftlichen Interessen ein notwendiger und ganz selbstverständlicher Vorgang. Bei den Bühnenkünstlern hingegen tritt zu den wirtschaftlichen Fragen, die für alle die gleichen sind, noch die künstlerische Frage hinzu, welche für jeden einzelnen eine besondere und andre und anscheinend um so viel stärker als die wirtschaftliche Frage ist, daß sie aus den natürlichen Bundesgenossen im Kampf die erbittertsten und unversöhnlichsten Feinde macht und einen Kampf bis aufs Messer und mit allen Mitteln verursacht, bei dem der Unternehmer den tertius gaudens spielt; weshalb er denn auch dieser künstlerischen Frage natürlich stets die größte Wichtigkeit beilegt. Nicht etwa, weil ihm die Kunst ans Herz gewachsen ist*), sondern weil er durch Begünstigung und Förderung dieser künstlerischen Zwietracht und Streitigkeiten unter den Mitgliedern ihre wirtschaftliche Einigung verhindern kann. Es erinnert dies lebhaft an die primitive und doch so schlaue Jagdmethode wilder Völker, welche die gefährlichen Tiere dadurch erlegen, daß sie sie veranlassen, sich um irgend eines Beutestückes willen so lange zu bekämpfen, bis der eine oder gar beide Kämpfer an den Verletzungen verenden. Was uns in diesem Fall ein stolzes Lächeln der Überlegenheit abnötigt, ereignet sich beim Theater täglich, ohne daß es sonderlich auffiele und in seiner grenzenlosen Torheit den Beteiligten zum Bewußtsein käme. Wenn es mir durch diese Zeilen gelänge, dieses Bewußtsein zu erwecken, so wäre mir das schon ein Lohn für meine Mühe.

Dieses künstlerische Moment, welches eine so zersetzende Wirkung im wirtschaftlichen Kampf der Bühnenkünstler hat, äußert sich in einem gewaltigen Streben nach künstlerischem Hervortreten, nach Einfluß und nach größter Geltendmachung der eigenen Persönlichkeit. Die Befriedigung dieser und ähnlicher Wünsche der Eitelkeit und Gefallsucht auf Kosten der andern ist eine natürliche und der Bühne eigentümliche Erscheinung. Freilich ist sie nicht allein der Bühne eigentümlich. Sie findet sich in hundert andern Berufen auch, wird aber nirgends von den Verhältnissen in solchem Grad begünstigt wie bei der Bühne, wo die Person eben die Trägerin der Kunst,

*) Kaum ein Direktor würde hundert Mark mehr für einen guten Künstler aufwenden, so lange ihm der schlechte billige noch Dienste leistet. Daher der Umstand, daß die berliner Direktoren für die Premiere und den ersten Monat, welche das Kassenschicksal eines Stücks entscheiden, die teuersten und besten Kräfte herausstellen und nach Ablauf des ersten oder zweiten Monats die billigsten und mäßigsten Kräfte an Stelle der teuern einschmuggeln.

und wo die richtige und geschickte Inszenesetzung und Beleuchtung der Person das Wesentliche ist. Wenn nun der unvermeidliche Konkurrenzkampf auf künstlerischem Gebiet so schrankenlose Formen annimmt, daß er jedes Zusammengehen auf dem wirtschaftlichen unmöglich macht, so liegt das wieder in der Zusammensetzung des Standes selbst begründet. In keinem andern finden sich nach Herkunft und Entwicklung so unendlich verschiedenartige Elemente in gleichem Streben und in gleichen wirtschaftlichen Verhältnissen und unter gleichem Druck vereint. Alle Arbeiter, welches Faches immer, haben stets den gleichen Entwicklungsgang durchgemacht und stammen aus derselben Klasse von Menschen; ihre Eltern waren Arbeiter, keiner überragt seine Genossen allzu wesentlich, außer etwa an Fleiß und ein wenig Geschicklichkeit. Ähnlich ist es bei den kaufmännischen Gehilfen, den Lehrern, den Ärzten und Juristen; wobei noch zu bedenken ist, daß bei den letzten beiden Berufen, wenn sich Angehörige der niedern Klassen darunter mischen, diese schon durch einen langen, langsamen und gleichmäßigen Bildungsgang assimiliert werden und außerdem das Bestreben haben, sich der neuen Klasse, in welche sie aufgestiegen sind, möglichst würdig zu erweisen; doch ist die Zahl dieser Fälle im Verhältnis zur Gesamtheit verschwindend gering, und außerdem wachen auch die Ärzte- und Anwaltkammern über das Verhalten und Gebahren der Angehörigen ihres Standes. Nichts ähnliches gibts beim Theater. Heute ist einer Schlosser oder Fuhrknecht oder Kaminfeger, und morgen steht er in denselben Verhältnissen und Interessen wie ein Doktor der Philosophie oder ein feiner Aristokrat und ein nervöser, verfeinerter Ästhet. Keine Bildung macht ihn den andern an Wissen, Empfindungs- und Denkweise gleich; keine Schule oder Erziehung mildert die Gegensätze im Denken und Handeln. Es genügt, daß einer eine schöne Stimme bei sich entdeckt und dann ein Jahr bei irgend einem Schauspieler oder Sänger oder an einem Konservatorium lernt: sofort ist er Berufsgenosse, ‚Kollege' und zieht am gleichen Strang. Und diese Schicht stellt sogar — natürlich in allen Schattierungen und Abstufungen — die große, tonangebende Masse.

Infolgedessen werden die geschilderten Zustände auf so verschiedenartige Elemente ganz verschieden wirken, so daß die Kampfesformen unendlich verschiedene sein werden, genau wie die Wirkungen des Kampfes selbst. Der feine, wirklich vornehme Mensch und Künstler, der mit einem ‚Kötermenschen' an dieselbe Karre gespannt ist, faßt einen tiefen Widerwillen gegen seinen Nachbarn, und der ‚Kötermensch' für sein Teil fühlt seiner Art entsprechend das Bedürfnis, dem andern, gegen den er weder geistig noch moralisch ankommen kann, hinterrücks an die Waden zu fahren; er nährt einen instinktiven und tiefen Haß gegen ihn, der beiden jede Möglichkeit eines Zusammengehens in irgendeiner Frage schlechterdings unmöglich und undenkbar macht. Jeder, der es nur einmal versucht hat, die Mitglieder eines einzigen Theaters zu gemeinsamem Vorgehen — sei es auch nur in der harmlosesten Sache — unter einen Hut zu bringen, wird diesen Versuch ein zweites Mal, als gänzlich aussichtslos, gewiß nicht unternehmen. ‚Es ist ja doch keine Einig-

keit zu erzielen!' lautet der bekannte, resignierte Ausspruch an jedem Theater. Wie soll nun gar eine Einigkeit erzielt werden, wo es sich um die Interessen des ganzen Standes handelt?

Dabei ist nicht zu unterschätzen, daß diese Kötermenschen, selbst an den größten und besten Theatern, immer die ‚kompakte Majorität' bilden und oftmals sogar noch den Einfluß der künstlerischen Autorität für sich haben, da Mangel an Bildung und Feinheit natürlich noch lange keinen Mangel an Bühnentalent zur Folge zu haben braucht und ein hervorragender Komiker gleichwohl ein gänzlich ungebildeter, verrohter Mensch mit den niedrigsten Instinkten sein kann, ebenso wie der berühmteste Tenor die sprichwörtlichen tenoralen Geisteskräfte in so hohem Maß besitzen kann, daß sie ihm noch nicht ermöglichen, sich in den einfachsten Fragen ein selbständiges Urteil zu bilden. Trotzdem gilt das Urteil jedes solchen berühmten Plebejers mehr als das von zehn andern feinen Künstlern, da man seine Autorität von der Bühne ohne weiteres auch aufs Leben zu übertragen geneigt ist. Wenn aber solch ein Kötermensch eine Stellung erlangt hat, welche ihm Autorität verschafft, dann hat er in kürzester Zeit in echtestem Parvenustolz das jämmerliche Gewimmel unter sich vergessen oder schämt sich, seine Kenntnis der Verhältnisse einzugestehen, um seine Herkunft aus jenen Tiefen nicht zu verraten. Was geht ihn, den wohlbestallten Hofschauspieler oder Kammersänger, das soziale Elend andrer Tausende an! ‚Sehe jeder, wo er bleibe, sehe jeder, wie ers treibe, und wer steht, daß er nicht falle!'

Dies zeitigt also die traurige Tatsache, daß die feinsten Köpfe, die nobelsten Künstler, die natürlich am schwersten unter den unwürdigen Verhältnissen leiden, die anderseits infolge ihrer Kenntnisse und ihres weiten Blickes am ehesten in der Lage sind, die Führerrolle im sozialen Kampf zu übernehmen, bei jedem Schritt Feinde im eigenen Lager finden, und daß sie manchmal ihre ganze Existenz aufs Spiel setzen, ohne auch nur den geringsten praktischen Nutzen für die gute Sache erwarten zu können. Ja, die heulende Masse der Köter, die kompakte Majorität, stimmt sogar ein Freudengeheul an, wenn sie einen solchen Vordringlichen, dessen usurpierte Führung sie mit Neid und Mißgunst bemerkt, scheitern sieht. Dies ist der Grund, weshalb die Öffentlichkeit niemals Klagen von den Beteiligten selbst vernimmt.

Die Mehrzahl von ihnen begnügt sich, am Biertisch den wilden Mann zu spielen und die Faust in der Tasche zu ballen oder irgend einen armen Idealisten, der für Gerechtigkeit und Fortschritt schwärmen mag, zum Auftreten gegen den Direktor zu stacheln, während sie selbst, teils aus sklavenhafter Furcht, teils aus eigensüchtigen Gründen, sich teilnahmlos verhalten, oder aus dem sichern Fiasko des Sündenbocks ihr Schnittchen zu machen suchen. Aber wer möchte diese armen Heloten wegen ihrer Furcht und Scheu tadeln, wer ihnen ihren kleinlichen beschränkten Egoismus, den Neid, die Mißgunst, die Eifersucht und all die andern Erbärmlichkeiten, diese durch

Sklaverei erworbenen Laster, zum Vorwurf machen? Selbst an den Besten geht solche jahrelange Sklaverei nicht spurlos vorüber, und aller Kampf und alle Selbsterziehung kann die Schäden nicht heilen, welche heute eine vieljährige Beschäftigung mit der veredelnden Kunst der Menschendarstellung dem Charakter des Menschen, ‚des freien Künstlers', zufügt. Und wie erst jene andern, die Masse, leiden, das kann nur derjenige ermessen, der die entwürdigten und erniedrigten Menschen jahrelang teilnehmend beobachtet hat, der tiefsten Schmerz fühlt beim Anblick dieser Sklaven mit den Allüren und im Gewand der Edlen, dieser geistig Geknechteten und Gedemütigten, die uns zur Freude und Erhebung verhelfen sollen. Niemand kann das ermessen, der nicht aus langer Erfahrung und genauer Beobachtung weiß, von welchen Zufällen, Protektionen, Bestechungen und schlimmern Dingen die Erlangung eines Engagements abhängt, von wieviel bittern Demütigungen und stumm hinabgewürgten Gemeinheiten, Wortbrüchen und Quälereien oftmals das Verbleiben im Engagement; niemand, der nicht weiß, wie Tag für Tag Dutzende von Existenzen aus Bosheit oder Gewinnsucht, Laune oder brutaler Einfalt vernichtet oder schwer geschädigt werden!

Darum also ist hier kein Ankläger! Aber darum hat die Gesellschaft die Pflicht, hier zu richten und sich der gepeinigten Spaßmacher, der lachenden Sklaven anzunehmen. Dem Hofrat Max Burkhard, dem ehemaligen Direktor des Hofburgtheaters in Wien, gebührt das Verdienst, zuerst öffentlich auf einen Mißstand: den Anstellungsvertrag, hingewiesen und eine Schutzgesetzgebung in Österreich angebahnt zu haben. Aber die Gesetzgebung in Österreich hat Wichtigeres zu tun und arbeitet langsam. Für Deutschland ist dies der erste Versuch, der gemacht wird — unmittelbar aus dem Kreise der Betroffenen heraus — die schmählichen Verhältnisse des deutschen Theaters im zwanzigsten Jahrhundert an den längst verdienten Pranger zu stellen*). Möge er gelingen! Und wenn er nur erzielt, daß der folgende oder übernächste Schlag nicht mehr unter dem schützenden Mantel des Pseudonyms, sondern mit der vollen Autorität des ehrlichen Namens geführt werden kann, so ist ein großer Schritt getan zur freien Entwicklung des Standes, zur Hebung seines Selbstgefühls und zur Erkenntnis seiner Würde bei den Künstlern.

(Fortsetzung folgt)

*) Während der Arbeit lese ich die Berichte von der letzten Delegierten-Versammlung der Deutschen Bühnengenossenschaft. Was nützen all diese Reden! Sie legen den Finger nicht an die Wunde, sie wollen nur Symptome, aber nicht die Ursachen heilen.



Kasperletheater

In der Antichambre / von Liber

Hofmarschall und Flügeladjutant begegnen einander.

Hofmarschall: Liebster Freund, gut, daß ich Sie treffe. Ich bin unglücklich, konsterniert. Sie sind meine letzte Zuflucht.

Flügeladjutant: Ja, bester Freund, was ist denn? Wenn ich Ihnen helfen, wenn ich für Sie sterben kann ......?

Hofmarschall: Ach nee, Baron. Mit Ihrem Tode ist mir gar nicht gedient. Ich brauche Ihre Kenntnisse, Ihre Kenntnisse in der Kunst ....

Flügeladjutant (verfärbt sich)

Hofmarschall: Sehen Sie, nu werden Sie schon blaß. Ja, die Zeiten ändern sich. Früher genügte die Belesenheit im ‚Gotha' und in der Rang- und Quartierliste. Jetzt, wo's bei uns zugeht, wie im Vorzimmer 'ner Theateragentur, reicht das nicht mehr. Ich habe schon drei Jahrgänge vom ‚Lokal-Anzeiger' durchstöbert, aber es gibt Leute, über die selbst Holzbock noch nicht geschrieben hat. Bei uns im Lande, da hält man sich die Kunst ja vom Leibe. Kuckt man se nich mit 'm Stiefelabsatz an. Aber mit dem Ausland steht die Sache doch anders. Nu sitz ich heute beim Dejeuner zwischen Robertson aus London und Madame Gloria aus Paris. Ja, wer is Robertson? Wer is Madame Gloria? Im Konversationslexikon sind ich se nich. Im Bühnenalmanach stehen se nich. Dichtet er? Singt sie? Und wenn er dichtet, was dichtet er? Und wenn sie singt, was singt sie? Ich will nich wieder so reinfallen, wie neulich, wo ich beim Souper einem alten Herrn sage: ‚Ah monsieur, vous chantez excellement.' Und nachher ist es der Komponist von ‚Wallentin' (frei nach Goethe). Sie wissen ja, der Mann, in ‚dessen Musik sich die Ideen Richard Wagners am besten wiederfinden'. So hieß es doch in der Ansprache ......

Flügeladjutant (setzt das Monocle ein): Ja, man findet sich nich mehr raus; man findet sich nich mehr raus.

Mit dem Kammerdiener kommen zwei sehr elegante Damen. Pariser Chic mit viel Parfüm und Gezwitscher der Jupons. Sie rascheln vorbei. Dann kommt der Kammerdiener zurück.

Hofmarschall: Sa'n Se mal, Kneetschke: wer is 'n das?

Kammerdiener: Det sind die Damens aus Frankreich, die Sängerinnen, die um elf joldene Uhren kriejen. Denn kommt 'n Stücksken Marinevortrag. Denn kommt um zwelf der englische Schauspieler. Det wird 'n Bild mit eijenhendige Unterschrift und 'n Orden. Wenn der raus is, foljt ne militärische Konferenz. Zum Schluß bring ich den jriechischen Impressario. Na, det wird woll ooch 'n Orden werden. Viel ze tun, Exzellenz, viel ze tun! (Er geht seufzend ab)

Der Kabinettssekretär erscheint, blaß, nachdenklich. Er naht sich langsamen Schrittes und bleibt vor den Herren stehen.

Hofmarschall: Gerechter Gott, was fehlt Ihnen, Teuerster?

Kabinettssekretär: Was mir fehlt? Die Attribute fehlen mir.

Hofmarschall und Flügeladjutant sind sprachlos.

Kabinettssekretär: Ja, Sie begreifen das nich. Jeden Tag werden jetzt ein paar Dutzend Stücke und künstlerische Leistungen eingeschätzt, immer im en gros. Das hab ich nu alles vorzubereiten. Und da soll ich immer originell sein, mich nie wiederholen. Neulich hab ich mal an einem Tage eine Oper und einen Bassisten ‚seelenvoll' genannt. Den Rüffel hätten Sie hören sollen. Und schließlich, bei dem Massenkonsum, hat mein Lexikon ein Ende. Ich schmuggle jetzt sogar schon Fremdwörter mit unter.

Flügeladjutant: Hatten Sie schon — äh — gletscherhaft?

Kabinettssekretär (strahlend): Nee. Mensch — an mein Herz! Für den norwegischen Klaviervirtuosen paßt das ausgezeichnet.

(Es klingelt. Alle drei stehen stramm. Der Kammerdiener stürzt herein, kommt zurück)

Hofmarschall: Na, Kneetschke .... was Neues?

Kammerdiener: Jawoll! Et ereijnete sich eine Aenderung. Der Marinevortrag muß verschoben werden. Et hat sich een russischer Tenorbuffo anjemeldet ......

Rundschau

Gefälligkeitsakzepte

Eigentlich könnte ich mir die Besprechung der beiden Fälle, um die es sich handelt, für eine spätere Überschau über das hamburger Theaterwesen aufsparen, als Belege zum Kapitel: Gefälligkeitsakzepte. Als bei der Aufführung des antiken Märchens ‚Alkestis' jemand in meiner Nähe eine bitterernst gemeinte Ringkampfszene zwischen Herkules und dem Tod auslachte, protestierte aus der Dunkelheit heraus eine empörte Stimme: „Nehmen Sie doch Rücksicht auf die armen Schauspieler!" Da hatte die Stimme aus dem Dunkeln den Tenor aller hamburger Theaterei gefunden: Nehmen Sie doch Rücksicht... Das Theater dieser deutschen Handelsmetropole ist Gesellschaftserscheinung, nicht Kunstinstitut, und nimmt damit für sich auch jene tausend kleinen Rücksichten und stillschweigenden Vereinbarungen in Anspruch, die der gesellschaftliche Betrieb voraussetzt. Publikum und Presse harmonieren in diesen Rücksichten: auf die Abonnenten, die ihre pränumerando bezahlte Quantität Kunst ungestört genießen wollen, auf die Naiven, die sich unterschiedslos begeistern, auf die Inhaber der Anteilscheine an dem Theater, auf den Direktor und die Schauspieler, soweit sie in die Gesellschaft eingeführt sind, und nicht zuletzt auf den Autor und seine reputable Familie. Denn wo man nicht kassensichere Ware aus zweiter Hand übernimmt — also etwa ‚Und Pippa tanzt' und ‚Husarenfieber' — sondern eine Uraufführung wagt, hat man es fast ausnahmslos mit Stücken ortsangesessener Leute zu tun, die über irgendwelchen Einfluß auf das Theater verfügen. In erster Linie also um Redakteure der einheimischen Tagesblätter, in zweiter um Mitglieder der regierenden Gesellschaft. Die Journa-

listen schreiben Schwänke, die Dilettanten aus der Gesellschaft wollen natürlich höher hinaus und blamieren, wie Karl Andreß, der Sohn des hamburger Bürgermeisters Mönckeberg, ihr Publikum mit einem ‚antiken Märchen', oder, wie der Gymnasialprofessor Karl Wilhelm Roettiger, mit einem ‚Lustspiel'. Nur auf die künstlerische Aufgabe des Theaters wird keine Rücksicht genommen, und wenn die gesellschaftlichen Beziehungen fehlen — was bei toten Klassikern, wie Molière und Goethe, oder bei lebendigen, aber ortsfremden Autoren, wie Herrn Beyerlein, der Fall ist — kann es passieren, daß ein Stück niedergezischt wird. Beleg dafür sind aus den letzten Jahren die drei Namen, die ich eben nannte.

Auch der einzige künstlerisch interessierte Theaterdirektor, den Hamburg hat, Baron Berger, kann sich dieser Atmosphäre nicht entziehen, und wenn gar ein kultivierter Dilettant wie Karl Andreß ehrgeizig genug ist, die Antike in modernem Geist beleben zu wollen, so glaubt er, ihm sein Deutsches Schauspielhaus nicht versagen zu dürfen. Karl Andreß hat nämlich vergessen, zu erwähnen, daß er für sein antikes Märchen ‚Alkestis' von Euripides nicht nur Titel und Stoff, sondern so ziemlich das ganze Drama — stellenweise fast wortgetreu — übernommen hat. Dem künstlerischen Sinne nach tat er freilich recht daran, den Namen Euripides mit seiner Arbeit nicht in Zusammenhang zu nennen. Inhaltlich ist die ‚Alkestis' uns allen geläufig: König Admet muß sterben, und nur der freiwillige Opfertod eines gleichwertigen Menschen kann ihn retten. Sein greiser Vater weigert sich dessen, aber sein Weib Alkestis stirbt für ihn. Das beispiellose Opfer findet beispiellosen Lohn: der Gastfreund Herakles entreißt dem Tod die Tote. Was uns heute an diesem Drama stutzig macht, ist seine Voraussetzung, daß der edle und tapfre Admet einen ihm teueren Menschen für sich sterben läßt, statt sein Geschick mit Fassung auf sich zu nehmen. Für die Antike lag darin kein Widerspruch. Ihr wog ein Königsleben unvergleichlich mehr als ein gewöhnliches Menschensein oder gar ein Weib. Der König war Göttern und Halbgöttern Gastfreund und oftmals selbst aus göttlichem Geschlecht. Er vertrat sein Volk vor dem Rat der Götter: ohne ihn war das Reich ein Körper ohne Haupt, ein Schiff ohne Steuer. Sein Leben mußte erhalten werden um jeden Preis, solange nicht ein erwachsener Sohn für ihn einspringen konnte. Die Wertung der Persönlichkeit ist von jenem Gestern auf unser Heute gründlich umgeschlagen. Uns gilt ein Leben wie das andre. Demzufolge glaubte Karl Andreß, seinem ‚Alkestis'-Drama eine neue Motivierung unterschieben zu müssen. Er hatte den unglücklichen Einfall, Admets Duldung aus seiner selbstsüchtigen Feigheit zu erklären — und er bemerkt nicht, daß er der Dichtung damit ihre sittliche Basis entzieht. Der Opfertod für einen Unwürdigen ist schlechthin ein Verbrechen Admets und eine Dummheit der Alkestis. Unter diesen Umständen ist es Admets Vater nicht zu verdenken, daß er seines Sohnes unverfrorener Aufforderung zum Selbstmord nicht nachkommt — wofür er sich übrigens die unflätigsten Beschimpfungen gefallen lassen muß: „Schön, so gönne ich dir die saubere Ehre, daß du mich gezeugt ... setz dich wieder auf deinen alten, selbstzufriedenen Steiß..." und als Gipfel der Unverschämtheit: „Wär ich in der Tat dein Sohn, du schwacher Graukopf wärest nicht erbärmlich weggelaufen vor dem Tod!" Um der feigen Schurkerei vollends zum Siege zu verhelfen, gibt der Halbgott Herakles ihr Opfer Alkestis dem Leben zurück: die sittliche Weltordnung steht Kopf.

Karl Andreß mit ihr. Ihm scheint

die Welt seines Dramas in schönster Ordnung, und er hält seinen Admet unentwegt für einen anständigen Kerl, der geläutert aus der Prüfung hervorgeht: „Du siehst mich anders, als du mich verließest." Sein Admet benimmt sich nämlich nur auf der Bühne so gemein — in den Zwischenpausen, von denen wir leider nichts wissen, macht er tiefe psychologische Wandlungen durch. Diese ‚Alkestis' ist also sozusagen ein Drama, das gar nicht geschrieben wurde. Auf der Szene aber geben lauter Dinge vor sich, die entweder überflüssig sind oder überhaupt nicht in das Stück gehören. Nach dem Eingangsauftritt, in dem König Admet sich zur Erhärtung seiner unentbehrlichen Regierungstalente mit einem salomonischen Urteilsspruch produziert, beichtet Alkestis einen Akt lang ihre Todesängste und stirbt dann, hinter der Szene. Im zweiten Akt sagen die Amme und Admets Vater dem König an der Bahre seiner Frau eine Unmasse fataler Wahrheiten, worauf Admet, hinter der Szene, sein Gewand und seinen Charakter wechselt. Das Stück setzt mit antikem Chor ein, im Schlußakt hat es sich dann schon soweit modernisiert, daß der Halbgott Herakles wie ein beschwipster Lustgreis Offenbachs auf allen Vieren umherkraucht und eines ganzen Eimers Wasser bedarf, um sich dem Ernst der Situation gegenüber in eine einigermaßen würdige Verfassung zu bringen: „Da ist Wasser ..." „Dank. Das schmeckt. Der Wein merkt seinen alten Widersacher und rülpst rebellisch auf." Alsdann hebt der Ringkampf zwischen Herakles und Thanatos an, den selbst Bergers Regiekunst, Mhils grandiose Maske und das Mitleid mit den ‚armen Schauspielern' nicht ganz vor dem Gelächter zu schützen vermochten. Euripides verlegt den Kampf hinter die Szene, sein deutscher Nachfahre hält ihn nach Dilettantenart für hochdramatisch, und das Publikum würde dem gewiß beigestimmt haben, wenn Baron Berger statt Otto und Mhil zwei Berufsathleten aus der Abs-Schule engagiert hätte. Thanatos knurrt: „Laß die fade Spielerei," aber Herakles läßt nicht. Thanatos ächzt: „Weh, dies tolle Vieh quetscht mir die Rippen mürb... Länger halt ich dies nicht aus!" Er liefert Alkestis seinem muskulösen Gegner aus, der ihm zuguterletzt den Rat gibt: „Troll dich, und laß hier dein blaues Arschgesicht nicht länger sehen," denn sonst werde er ihn wieder „braun und bunt prügeln". Dami wären wir also glücklich von der antiken Tragödie über Offenbach beim Kasperletheater angelangt.

Die Tatsache, daß in dieser Saison ‚Alkestis' die einzige Uraufführung des Deutschen Schauspielhauses war, verpflichtete, des nähern darauf einzugehen. Im übrigen ist dieses antike Märchen bemerkenswert als ein verblüffendes Exempel, wie durch scheinbar geringfügige Verschiebungen aus einem Meisterwerk eine Parodie seiner selbst werden kann. Weniger kompliziert liegt die Sache bei dem zweiten hier in Frage stehenden Fall: dem im Thaliatheater gespielten vieraktigen Lustspiel ‚Studentenliebe' von Karl Wilhelm Roettiger. Nach hamburger Presseurteilen wäre das Stück berufen, Freytags ‚Journalisten' auf ihrer einsamen und schon ein wenig wackligen Lustspielwarte abzulösen. In Wirklichkeit handelt es sich um eine harmlose Marlittiade, eine Kombination aus ‚Alt-Heidelberg' und ‚Flachsmann als Erzieher', deren gut bürgerlich temperierte Heiterkeit durch eine abgeschmackte Theaterlösung wettgemacht wird. Ein Professortöchterlein liebt einen braven Studenten und soll einen schurkischen Privatdozenten heiraten, der aber zu der Liebenden Glück in zwölfter Stunde als Fälscher und Mitgiftjäger entlarvt wird. Roettiger

ist viel weniger prätentiös und viel geschickter als Andres; schauspielerisch war seine Komödie genau so unfruchtbar wie jenes traurige Märchen.

Leonhard Adelt

Operngastspielreisen

Die Opernsaison hat ihr Ende erreicht; eine gewaltige Menge künstlerischer Arbeit ist im laufenden Repertoire, besonders aber in Neueinstudierungen bewältigt worden. Und doch wird allerorten eine Klage laut: Es kommen zu wenig neue Werke zur Aufführung, zu wenig für das Publikum, das musikalische Neuerscheinungen mit Interesse verfolgt, zu wenig für unsere Komponisten, denen es immer schwerer wird, ihre Werke auf die Bühne zu bringen. Den Theaterleitungen kann ein Vorwurf kaum gemacht werden. Wer sich ein klares Bild von den Schwierigkeiten entwirft, die die Einstudierung einer modernen Oper mit sich führt, wird es verzeiblich finden, wenn eine Opernbühne in ihrem festen Repertoire fortspielt, so lange sie mit diesem auskommen kann, und sich viel leichter zur Neueinstudierung einer bewährten älteren Oper als zu dem immer zweifelhaften Versuch einer Erstaufführung entschließt. Die frühere Zeit hatte es in dieser Hinsicht unbedingt besser: Die Opern der klassischen Zeit, die französische Spieloper und selbst die ‚große‘ Oper waren für den Sänger verhältnismäßig leicht zu erlernen im Vergleich zur modernen der Wagnerschen Richtung, über die ja schon Hans Sachs in den ‚Meistersingern‘ klagt: „Nur ist's so leicht nicht zu behalten ...“ Mit der Schwierigkeit wächst aber auch die Besorgnis, die Frucht monatelangen Studierens und zahlloser anstrengender Proben nach wenigen Aufführungen verloren zu sehen, wenn ein Werk sich nicht als Zugstück erweist.

Der Gedanke an Ensemblegastspielreisen eines ganzen Opernpersonals zur Wiedergabe einer musikdramatischen Neuheit an verschiedenen Orten liegt nahe. Die ersten Anfänge sind ja bereits gemacht worden. Wir erinnern an das Gastspiel der schweriner Hofoper mit Schillings ‚Ingwelde‘ in Berlin und an die große, gewissermaßen unfreiwillige Kunstreise des stuttgarter Ensembles nach dem Theaterbrand. Auch die Monte-Carlo-Oper hat uns einige Werke vorgeführt, die sonst in Berlin schwerlich auf die Bühne gekommen wären. Was aber hier eine gelegentliche und vorübergehende Erscheinung ist, sollte zum Besten der Kunst eine ständige Einrichtung werden. Es schwebt mir hierbei etwa folgender Plan vor: Eine Gruppe gleichwertiger Opernbühnen, sagen wir: Berlin, Dresden, München und Hamburg, treffen zu Beginn jeder Spielzeit genaue Vereinbarungen über neu aufzunehmende Werke. Jede Bühne studiert andre Opern ein, die sie zunächst an ihrem Ort zur Aufführung bringt, dann aber im Gastspiel auch an den andern Orten ihres Ringes, die nun gleichzeitig die von ihnen studierten neuen Werke außerhalb aufführen. Auf diese Weise könnte eine bedeutend größere Anzahl neuer Werke zur Aufführung gelangen als bisher, zu deren Beurteilung ein weit größeres Publikum als früher berufen wird, und wenn dann auch vielleicht häufiger Spreu mit hindurchschlüpft: so manches Werk, das aus der Partitur dem Kapellmeister wenig versprochen hatte, hat sich im Lampenlicht als lebensfähig erwiesen. Wie mancher Künstler könnte sich dann Gehör verschaffen, der auch heute ‚eine Partitur nach der andern in seinen Kasten zu legen gezwungen ist‘.

Franz Ziller

Die Pächterin von Litchfield

Die berliner Kritik spricht von wiener Caféhäusern wie von tibetanischen Dschungeln. Mit der gleichen Unbefangenheit. Von dort soll Max Mell stammen. Aber das ist nicht wahr. Er stammt aus der persönlichsten Lyrik, die sich an den Anfang seines Lebensweges gestellt hat. Was aber hat das mit den Lebenswegen der andern Menschen zu tun? Was mit dem Drama? Jetzt, da der Wanderer noch so viel mit sich selbst zu schaffen hat? Um einen Ausblick zu gewinnen, rückt er den Stoff weit weg von sich, zeitlich und räumlich, ins Jahr 1820 nach Schottland. Um von dieser Entfernung noch zu sehen, läßt er seine Spieler überlebensgroße Worte und Gesten machen. Aber die große Entfernung der arbeitenden Hand zum Stoff läßt ihn perspektivische Verkürzungen und Verlängerungen unter die richtig distanzierten Augen des Zuschauers bringen. Die Folge ist ein Gewirr von verrenkten Gliedmaßen.

Der erste Anfang eines Dramas. Alles Gelesene, hier wirds Ereignis. Hedda Gabler, Salome, Dumas; deutsche Biederköchinnen, in der Gartenlaube gepflückte kleine Kinder. Außerdem Hofmannsthal und, nicht zu vergessen, Shakespeare.

Und nicht zu vergessen: Mell. Wäre die Handlung nicht, die ‚Pächterin von Litchfield' wäre ein tiefes, schweres Stück Seele, aus dem redlichen, fruchtnährenden Ackerboden emporgewachsen, menschgewordene Erde.

Dies aber ist die Handlung. Die Gräfin Olivia hat so einen Grafen zum Mann, daß des Mannes Sekretär der Gatte wird. (Oder ist vielleicht gar nicht der Graf, sondern nur die Gräfin daran schuld?) Entdeckung, letzte Liebesnacht. Der Sekretär soll der Geliebten den Gefallen tun, die Liebe in Schönheit sterben zu lassen, das heißt: er soll sich erschießen, ohne weitern Grund. Das tut er nicht, sondern er heiratet ein Stück Erdenseele in einem Landmädchen und wird Pächter von Lichtfield. Seßhaftigkeit nennt das die Gräfin, die aber keine Sehnsucht nach der Scholle hat. Max Mell hat sie um so stärker, und auch ich bekam sie zu fühlen. Nach sechs Jahren kommt die Gräfin dem Sekretär auf den Schwindel. Nun soll er sich dennoch erschießen. Aber es wird nur eine vergnügte Liebesnacht daraus. Die Pächterin verzeiht, der Pächter William Ellis hat das Leben wieder, nachdem er die Gräfin, oder besser, sie ihn nicht mehr hat. Die Pächterin bekommt noch ein Kind zu ihrem ersten, das das ganze Stück mit seinen dummen Witzen verdarb. Es gibt noch Inhalt in dem Stück, tatsächlichen und psychologischen. Alles schlecht-gut. . . . Gespielt wurde, im Kleinen Theater, daß sich die Feder weigert, darüber Tinte zu verlieren. Anna Feldhammer als Gräfin gab eine hysterische Köchin, Frau Fehdmer war ernst und hilflos. Nach Herrn Lettinger, der den Pächter gab, müßte das Stück ‚Der Schuster von Litchfield' heißen.

Victor Tausk

Die Presse

1. Wildenbruch: Die Rabensteinerin
2. Mell: Die Pächterin von Litchfield

Vossische Zeitung

1. Wenn die Kritik das verwickelte Gewebe dieser ‚Rabensteinerin' aufdröselt, so gerät sie vielleicht an diesen oder jenen Faden, der der rechten Fähigkeit entrát; aber über solche Zweifel hilft der starke Blut- und Gefühlsstrom hinweg, der in diesem kecken Ritterstück von Mensch zu Mensch flutet und das teilnehmende Gemüt mit sich fortreißt.

2. Alles wäre ganz schön und natürlich, wenn die Leute sich nicht mit so

schwülstigem Geschnas, das mehr als einmal vom Erhabenen ins Lächerliche gleitet, um die einfachsten Lebensdinge herumredeten. Das Stück erhält sich gegen den gemeinsten Verstand, gegen die gebietendsten seelischen Wahrheiten durch Worte, Worte, Worte.

Berliner Lokalanzeiger

1. Dem Leser mag das alles recht abenteuerlich klingen, Wildenbruch aber hat es mit der ihm eigenen Kraft verstanden, die Geschehnisse wirksam und überzeugend auszugestalten und durch die feste, lebensvolle Zeichnung der Charaktere zu begründen. Nicht alles ist ihm gleichwertig gelungen, durch das Ganze aber geht ein großer dramatischer Zug, und bis zur kleinsten Episode herab trägt jede einzelne Gestalt eine eindringlich charakteristische Färbung. Die oft bewährte Kunst Wildenbruchs, die Zuhörer über alle Hindernisse hinweg fortzureißen, ist ihm auch in diesem Werk treu geblieben.

2. Im ersten Akt zeigen sich einige Ansätze zur Charakteristik, die Exposition ist ganz gewandt, vom zweiten Akt an bleibt aber alles in ungelenkem Anfängertum stecken. Die Nebenpersonen sind von einer selbst bei Anfängern seltenen Dürftigkeit; unangenehm ist, wie zu Beginn des zweiten Akts ein paar Unanständigkeiten gewaltsam in den Dialog eingezwängt werden, vielleicht um Zeit und Ort zu charakterisieren. Mit Ausnahme des fünfjährigen Bob spricht in dem ganzen Stück kein Mensch einen natürlichen Satz; der Dialog geht meist auf Stelzen.

Nationalzeitung

1. Das Stück dichtet in die poetisch so dankbare Zeit der Raubritter-, Bürger- und Bauern-Umwälzung, in das sozial erschütterte Deutschland des Luther-Jahrhunderts, eine dramatisch und auch theatralisch sehr wirksame romantische Märe hinein. Mit allen Effekten, die in dem Stoff nur enthalten sein können, hat Wildenbruch die Fabel sich theatralisch emporranken lassen.

2. Die erotische Kümmernis Max Mells hat ein Pubertätswerk erzeugt, das halb Empire, halb Biedermeier sein soll, das gleich allen Stücken solcher Art eine überhitzte, nicht deutlich werdende Sprache aufwendet. Eine seelische Unmöglichkeit stützt drei Akte nicht, in denen die Menschen geflissentlich aneinander vorbeireden, in denen manches schöne Bild zu hören ist, in denen aber meist liebliche Unbildlichkeit, psychologische Sprunghaftigkeit das Gebietende sind.

Berliner Tageblatt

1. Er ist auch diesmal wieder der ‚alte' Wildenbruch. Aber ich muß hinzufügen, daß der poetische Gehalt des neuen Werkes mir ärmer als sonst oft zu sein scheint. Nur selten blüht aus dem Mund der Gestalten ein Wort, von dem man sagt: Das Wort ist von einem Dichter gesprochen. Auch der soziale und gedankliche Inhalt des Werkes muß schwach genannt werden.

2. Das Stück ist nichts als eine große Seifenblase, eine Menge hier und da recht bunt schillernder Redensarten um ein Nichts. Ein Konflikt, der keiner ist, so sehr der in Ibsen, Sudermann, Wilde und einigen andern gut belesene Autor ihn auch erklügelt hat, wird durch Worte, viele Worte und große Worte zu einem fröhlichen Ende geführt, an das niemand glaubt, das ganz plötzlich hereinbricht, weil die Zeit des Theaterabends um ist.

Deutsche Tageszeitung

1. Wildenbruch gleicht nun einmal einem feurigen Reiter, der die Schwierigkeiten der Rennbahn nicht ganz kennt und gelegentlich blitzschnell eine niedrige Hürde genommen hat, wo wir eine steinerne Mauer sahen. Aber mit gleichem Temperament stürmt er fort, um uns dann unerwartet durch

die spielende Schönheit und Höhe des Sprunges über ein starkes Hindernis zu überraschen. Diese Frische, Jugendkraft und Naivetät ist es, die an ihm immer wieder sympathisch berührt und an ihn fesselt.

2. Herr Mell kommt einem wirklich vor, wie ein Jüngling, den das Mysterium des Lebens und Liebens, das Rätsel Weib mit zu tiefen Sphinxaugen angesehen hat, und der glaubte, das der Welt nicht vorenthalten zu sollen. Aber wir wollen nicht einfach verurteilen; wer mit so großen Kinderaugen das Leben anschaut und so rührend einfach von seinen Rätseln stammelt, bei dem ist doch beides möglich: Entweder er hat einmal im Irrgarten der Musen gesündigt; und läßt es. Oder aber, er hat doch noch eine Entwicklung und Zukunft vor sich.

Berliner Börsencourier

1. Der heiße Atem echter Leidenschaft, ein kraftvolles Leben verrät sich in dem Werk, das echte stürmische Wildenbruch-Temperament. Die Sprache, die an den Ton der Raubritterzeiten des sechzehnten Jahrhunderts anklingt, mutet öfter wie Richard Wagnerscher Text an.

2. Mells Stück ist eine Anweisung auf die Zukunft. Wo diese freilich liegen wird, ob auf dem Boden der Dramatik, ob auf dem der Lyrik, das entscheiden zu wollen, ist nach dieser einen Probe schwer. Hilflose Anfängerschaft reicht seinem Empfinden die Hand, Erhabenes paart sich mit Lächerlichem — ein Tappen ist da und ein Tasten, ein Suchen und Greifenwollen. Und erhaschen die ungelenken, ungeübten Finger ein Zipfelchen vom Rechten, so wissen sie es nicht zu bilden und zu formen. Nicht so zu bilden und zu formen, daß es mit der Kraft des reifen Kunstwerks zu uns spricht.

Die Post

1. In der ‚Rabensteinerin' strebt Wildenbruch wieder ganz nach starken äußern Wirkungen, die seine Gegner gern mit dem verächtlichen Wort ‚theatralisch' bezeichnen. Und in der Tat geht er darin auch jetzt noch zuweilen über alle Schranken hinaus, steigert die Worte ins Schwülstige, bringt die Leidenschaften bis zum Siedepunkt und häuft die Effekte — manchmal derart, daß gerade jeder Effekt ausbleibt.

2. Eine Frau wollte Mell zeichnen, die alles versteht, alles verzeiht, alles entsühnt, alles läutert, alles zum Frieden bringt, dem Tode das Recht und die Macht nimmt, dem Leben zu Recht und Macht verhilft. Und das ist ihm mit der Pächterin von Litchfield, der schlichten Frau, in überraschender Weise gelungen. Freilich ist der Dichter ganz in dieser einen Gestalt aufgegangen und hat die übrigen reichlich salopp und oberflächlich behandelt.

Berliner Morgenpost

1. Auch dieses Stück scheint mir mißlungen. Scheint nicht den Nerv in sich zu tragen, der es über kurze Wochen hinaus lebensfähig macht. Die ‚Rabensteinerin' wirkt nur wie eine vaterländische Erzählung für die deutsche Jugend.

2. Herr Mell liebt die Wortspiele. Seine Personen reden alle nur in Aphorismen. Kein natürlicher Satz strömt aus ihrem Mund. Als einziges hervorzuheben ist ein Gefühl für dramatische Momente, für eine Spannung, die (im ersten Akt) etwas erwarten ließ. Sie ist mit solcher Wunderkindergeschicklichkeit hineingesetzt, daß man bei vielem Fleiß und guter Fortbildung auf diesem Gebiet von dem Autor noch etwas erwarten könnte.

Tägliche Rundschau

1. Hier ist die ewig-junge Glut des Dichters geläutert, wie selten in einem Werk von seiner Hand, ja sie gerade erhebt die Dichtung und uns.

Von großer Innigkeit sind die Liebesszenen, mit echtem stillem Humor ist die Gestalt des alten Welser gezeichnet, mit feiner Wirklichkeitstreue der alte invalide Knecht Nunnenmacher. Der Gegensatz zwischen den Leuten der Ritterburg und der reichen Handelsstadt ist ebenso geschickt herausgearbeitet, wie der zwischen dem Empfinden der Männer und Frauen.

2. Es verlohnt vorerst nicht, sich den Namen des neuen Bühnenschriftstellers einzuprägen. Ebenso schnell wie er auf einen dünnen Beifall hin nach dem zweiten und dritten Akt zwischen den Kulissen zur lächelnden Verbeugung hervortauchte, ebenso schnell möge er einstweilen wieder sich zurückziehen, aber nicht in das wiener Literatencafé, sondern in Gottes freie Natur, etwa mit einem Band Goethe oder Shakespeare in der Hand. Vielleicht kann er dann in einigen Jahren beweisen, daß er doch imstande ist, aus dem unklaren Nebel der Phrase, der ihn heute noch umhüllt, herauszutreten in die klare und gesunde Wirklichkeit der Dinge.

Kreuzzeitung

1. Der leichte Anflug der mittelalterlichen Sprache und die geschickte Beimischung von sozialen und kolonialen Ideen, wie sie auch unsre Zeit bewegen, gibt dem Stück einen besondern Reiz. Aber das Lebendige und Rührende des rein Menschlichen, das über alle Zeiten erhaben ist, bildet doch die starke Unterströmung des Schauspiels, dessen hinreißend lebendiger Zug die Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortriß.

2. Es sind weder verständliche Menschen noch verständliche Schicksale, die uns gezeigt werden, und selbst die Heldin des Stücks, die in einzelnen Zügen menschlich warm gefaßt ist, bleibt eine unmögliche Figur.

Der Tag

1. Von Wildenbruchs Dramen ist die ‚Rabensteinerin' die allerletzte Dichtung, gewißlich die allererste, die jüngste an Gesinnung und Gemüt, und wenn man ihn sonst gern den Poeten des Studentenherzens nannte, diesmal hat er seine Magierkreise noch weiter gezogen und alles, was Tertianerwelt und Sekundanerlust ist, in Bild und Wort gegossen. Mit roten Backen und glühenden Augen spielt er Räuber und Gendarm mit unsern Buntbemützten.

2. Weder Fülle noch Würze hat diese Poesie auf leises Literatenkommando in sich. Hier ein Hauch von besonderm Aroma, da ein parfümiertes Gerüchlein; hier ein gruseliges Thema, aber nur wie im Traum angeschlagen, dort ein bischen Liebesschwüle und krause Sexualität: aber kaum irgendwo gelingt es, bei vielverteilter Begabung im einzelnen, die raschen Einfalle wie die glücklichern Ideen mit zäher Kraft zu einem einheitlichen Gebilde zusammenzufassen und in Wahrheit energisch zu verdichten.

Vorwärts

1. Wenn man das Ganze sich vom Schluß her noch einmal vergegenwärtigt, nimmt sich die Geschichte wie eine jener sattsam bekannten, mit möglichst krassen Abenteuern und Edelmut bis oben vollgespickten ‚Erzählungen für die reifere Jugend' aus.

2. Was die Bezeichnung des Stücks als Komödie soll, ist völlig unverständlich. Dem Autor müßten denn seine Figuren selber komisch vorgekommen sein. Für die Gestalt der dämonischen Gräfin hat Hedda Gabler, für die prätentiöse Bildersprache des Dialogs wohl Hofmannsthal Modell gestanden, jedenfalls sind der Norweger und der österreichische Dichter hier mit der gleichen Unparteilichkeit parodiert.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Das Tragische/ von Ralph Waldo Emerson

Wer nie im Haus der Sorge war, der kennt die Welt nur halb. Der Kummer macht dem Glück im Menschenleben den Raum streitig, wie die salzige See mehr als zwei Drittel der Erdoberfläche einnimmt. Die Unterhaltung der Menschen ist eine Mischung von Reue und Angst. Wer Muße hat, die Dinge ruhig zu betrachten, dem wird bei allen gleicherweise eine sehr wesentliche Eigenschaft auffallen: ihre Schwermut. In den düstern Stunden unsers Lebens scheint unsre Existenz ganz und gar eine Gegenwehr, ein Sichaufbäumen gegen das Zuströmen des Alls, das uns in seinen Abgrund zu verschlingen droht, ungeduldig, unsre Zeit abzukürzen. Wie wenig bleibt uns noch übrig, wie eitel ist all unsre Anstrengung! Der Geist zieht sich schon innerhalb engerer Mauern zurück, gibt einen Teil seines Gedächtnisses auf und läßt im Stich, was er selbst bebaut hat, das Feld wird ausgebrannt und bleibt öde. Unsre Gedanken und Worte haben einen seltsamen Klang. Gedächtnis und Hoffnung lassen gleichermaßen nach. Entwürfe, die uns sonst froh machten und eifrig, sie auszuführen, finden uns jetzt schläfrig und zu nichts vorbereitet. Wir würden uns am liebsten in den Schnee niederlegen. Für solche trüben Stunden haben wir, wie es scheint, gar keinen Mut übrig behalten. Wir könnens beim besten Willen nicht einmal zu dem geringsten Erfolg bringen. Was unser Körper und Geist sich heute an Kraft aufsparen können, ist für die spätern Anforderungen an Überlegenheit, die schon morgen an uns herantreten können. Man nimmt an, daß die Nationen sich durch den Grad ihrer Schwermut voneinander unterscheiden, und man pflegte zu sagen, daß es in der Geschichte kein zweites Volk gibt, das so schnell verzagt, wie wir in unserm Empfinden und Handeln. Schwermut ist dem englischen Gemüt hüben und drüben so zu eigen geworden wie den Klängen der Äolsharfe. Männer und Frauen, wenn sie dreißig Jahre alt geworden, und schon früher, haben alle Lebhaftigkeit, alle Spannkraft verloren. Wenn ihr erstes Unternehmen fehlschlägt, geben sie das ganze Rennen auf. So mögen wir und die uns verwandten Rassen mehr oder weniger leicht verwundbar sein. Aber

keine Lebenstheorie könnte mit Recht behaupten, daß Laster, Sorge, Unglück, Armut, Unsicherheit, Uneinigkeit, Furcht und Tod für den Menschen entbehrliche Dinge sind.

Welches sind nun aber die Anzeichen des Tragischen im Schicksal des Menschen? Das schlimmste unter den tragischen Erlebnissen, wenn wir es einmal gleich in seinem geistigen Ursprung bezeichnen dürfen, ist der Glaube an das Fatum oder Schicksal; der Glaube, daß die Ordnung in der Natur und die Geschehnisse im Menschenleben durch ein Gesetz bestimmt sind, das nicht für den Menschen gemacht ist, sondern daß der Mensch einfach unter dem Gesetz steht. Es zwingt zuletzt immer wieder unter seine Strenge, dient ihm, wenn er seine Wünsche dahin abändern kann, daß sie nicht mit ihm in Konflikt kommen, zermalmt ihn aber, wenn er sich dagegen aufbäumt, und ist nie in Sorge um ihn, ob es ihm nützt oder ihn vernichtet. Diese grausame Anschauung steht hinter der griechischen Tragödie, macht Ödipus, Antigone und Orestes zum Gegenstand unsers tiefsten Mitleids. Sie müssen zugrunde gehen, und es gibt keine gute Tat, die dieser abscheulichen Gewalt Einhalt tun oder sie mildern könnte. Sie werden von ihr zerquetscht oder erschlagen oder von ihrem System heruntergeschluckt. Derselbe Gedanke beherrscht die indische Mythologie und gibt ihren Phantasiebildern oft genug jene den Menschen im Erschauern lähmenden Einflüsse. Hierher gehört auch der Gedanke der Prädestination bei den Türken. Und bei ungebildeten, gedankenlosen Menschen, in denen das religiöse Empfinden selbst zu schwach ist, finden wir den gleichen Aberglauben: „Wenn du das Wasser schaust, wirst du in nächster Zeit ertrinken." „Wenn du zehn Sterne zählst, wirst du tot niederfallen." Solche Strafen wird uns die Natur selbst niemals aufbürden, das bringt nur der Ehrgeiz des Menschen zustande. Vor dem Nachdenken hält dieser unnatürliche, unbestimmte und unbestimmbare Wille und sein Schreckgespenst nicht stand. Die Zivilisation vertreibt es, wir erinnern uns seiner wie unsrer Furcht vor Geistern in der Kindheit. Dieser Aberglaube ist von dem, was daran philosophisch als Lehre von der Notwendigkeit zu bezeichnen ist, zu unterscheiden. Diese Lehre ist die des Optimismus. Denn wer so die Notwendigkeit erleidet, findet sein Wohl im Wohl des Ganzen beschlossen. Beim Schicksal ist es aber nicht das Wohl des Ganzen oder ein bester Wille, was handelt, sondern eine ganz besondere Willensmacht. Schicksal ist eigentlich überhaupt kein Wille, sondern eine tückische Laune; das ist die Ursache aller Angst und Verzweiflung im vernunftbegabten Wesen, das die Ursache für die Wirkung des Tragischen im Drama und in der Literatur. Und weil die antike Tragödie ganz auf dieser Anschauung aufgebaut ist, kann sie nicht erneuert werden.

Das Tragische wird heute etwas umschrieben, seit Vernunft und Glaube eine bessere öffentliche und private Lehre verbreitet haben. Zwar bleibt uns immer die Genugtuung versagt, die wir persönlich von den Gesetzen der Welt fordern möchten. Das Gesetz kümmert sich zwar um die Natur und um die Menschenrasse und muß deshalb notwendig den Willen einzelner,

unwissender Individuen durchkreuzen und tut es überall, wo es sich um persönliche Unzufriedenheit, persönliche Bedürfnisse, Unsicherheit und Uneinigkeit handelt. Das Wesen des Tragischen liegt aber für mich in keinem dieser persönlichen Übel. Wir mögen Hungersnot, Fieber, Untauglichkeit, Verstümmelung, Folter, Wahnsinn, Verlust von Freunden aufzählen — das eigentlich Tragische ist noch nicht unter ihnen: jene große Angst, die sich nicht um endliche Übel schert, sondern um unendliche, jener böse Geist, der uns abends und des Nachts heimsucht, im Müßiggang und in der Einsamkeit.

Ein hagerer, häßlicher Geist steht hinter uns, eine Ahnung noch unbestimmter Unglücksfälle — ein trübes Vorgefühl, eine Einbildung, die die Macht hat, die Dinge aus ihrem Geleise zu bringen, ihnen ihre Munterkeit zu nehmen und sie in schrecklicher Verkleidung zu zeigen. Horch! wie der Wind des Nachts heult, stürmen Mörder durch das friedliche Haus: klingt es nicht, als stampften sie durch das Haus, wie heimlicher Aufruhr! Ein Flüstern, nur halb gehört, ein Lichtschein, die Vermutung einer Arglist, unbegründete Angst, Argwohn, halbes Verstehen und Irrtümer verdunkeln den Blick des Menschen und machen sein Herz erstarren. Die Vorstellungen nehmen keine klare Formen an, auch haben die Empfindungen keinerlei Beständigkeit, alles ist unbestimmt, und es scheint denen, die am meisten darunter leiden, etwas verborgen zu bleiben, was andre sehen. In solchen Menschen, die unser tiefstes Mitleid erregen, scheint das Tragische dem Temperament eingeboren, nicht den Dingen anzuhaften. Einige haben sogar einen förmlichen Hunger nach Traurigkeit, der Frohsinn ist ihnen nicht stark genug, sie sehnen sich nach Sorgen, sie haben den Magen eines Mithridates, der nach vergifteten Speisen verlangte, ihre Natur scheint verdammt, daß kein Glück ihre wilde und trostlose Verbitterung zu lindern vermag. Sie hören alles entstellt, sehen alles entstellt, sind angefüllt mit Argwohn und Furcht. Im Garten sehen sie nur die Nesseln und den Efeu, auf der Wiese treten sie jeden Augenblick auf eine Schnecke.

Wir müssen es freimütig eingestehen, daß alle Art Trübsinn nur in den Niederungen des Geistes Bestand hat. Er ist nnr oberflächlich oder phantastisch oder in den Erscheinungen, nicht in den Dingen, begründet. Nicht in dem, der sie leitet, ist die Tragödie, sondern ein Erlebnis des Zuschauers. Ihm scheint die Last unerträglich zu sein, ja die Erde unter ihr laut zu stöhnen. Doch überlege: nicht ich, nicht du, nein, immer ist es ein andrer Mensch, der gequält wird. Wenn jemand sagt: oh, wie leide ich — dann ist es ganz offenbar, daß er nicht leidet, denn die Sorge ist dumpf. Was einem als ein zu harter Vorwurf oder ein Raub erscheint, nimmt weder dem schuldigen Mann oder Weib, noch dem Opfer Hunger und Schlaf. Einige aber stehen über jedem Kummer, andre unter ihm. „Wenige nur können Liebe üben." Bei Phlegmatikern richtet ein Mißgeschick gar nichts aus, in einer schwachen Natur ruft es ein lautes Echo hervor. Das Tragische aber muß etwas sein, das ich achten muß. Ein Querulantengeschrei ist keine Tragödie. Eine Panik, wie sie bei den alten Völkern oder den Wilden

eine Truppe oder ein ganzes Heer in die Flucht schlug, ohne daß ein Feind da ist, eine Furcht vor Geistern, eine Angst vor dem Tode, die den Menschen in eines Winters Mitternacht auf dem Moor überschleicht; ein Grauen bei unbestimmten Geräuschen, denen eine ganze Familie auf den Stufen hinter der Kellertür lauscht — Schauer, unter denen unsre Knie zittern und unsre Zähne klappern: das alles ist noch keine Tragödie, ist nicht mehr als die Seekrankheit, die auch an unserm Leben zehrt. Nichts als Täuschung. Die Natur sorgt aber auch für Gegenwehr, wo diese Krankheit auftritt. Die dem Lebenskampf am meisten ausgesetzten Klassen, wie Soldaten, Seeleute, armes Volk sind keineswegs ohne tierischen Instinkt. Und dieser Tierverstand, zuerst sich selbst treu, er lernt es, ebensogut in der Not wie im Glück zu leben; wie die zerbrechlichste Glasglocke tausend Pfund Wasser tragen kann, wenn du sie auf den Grund eines Flusses oder des Meeres senkst und sie zugleich mit Wasser anfüllst.

Der Mensch sollte seine Sicherheit aber nicht den Dingen ausliefern, sondern sollte den Zügel in seiner Hand halten, er sollte sich weder dem Kummer noch der Freude ganz preisgeben, ihr mit Maßen Raum in sich geben. Die frühesten Werke der bildenden Kunst haben den Ausdruck erhabener Sicherheit. Die ägyptischen Sphinxe, die heute im Sand liegen wie damals, als die Griechen kamen, die die Griechen abtreten sahen, als die Römer kamen, und wieder sahen, wie die Römer gehen mußten, die noch so im Sand liegen werden, wenn die Türken, die Franzosen, die Engländer von heute dahin sind — „die mit ihren steinernen Augen unverwandt nach Osten schauen und auf die Wasser des Nil" — sie sind der reinste Ausdruck von Behaglichkeit und Ruhe, von Gesundheit; dieser Ausdruck macht uns ihr hohes Alter erklärlich und bestätigt den alten Spruch auf ihr Volk: „Ihre Kraft ist in ihrem Stillesteben." Dieser architektonischen Widerstandskraft menschlicher Formen gab der griechische Heros eine ideale Schönheit, ohne jenes strenge Antlitz zu zerstören. Sie duldeten kein Übermaß an Fröhlichkeit, Schmerz oder Duldsamkeit. Das entspricht der menschlichen Natur. Das Leben ist sparsam im Handeln, mit Meinungen und mit Bitten, Liebe, Haß und jeglichem Auftrag an die Seele. Den größten Teil des Tags fordert von uns das Leben nichts als ein Gleichgewicht, eine Bereitschaft, offene Augen und Ohren, freie Hände. Und ebenso die Gesellschaft, sie fordert Aufrichtigkeit, Liebe und ein Jasagen zum Leben. In einigen brennt zwar ein Feuer, das möchte sich in wilden Handlungen Luft machen. Die betrügen dann ihre Unduldsamkeit gegen die Ruhe durch ein ungeregeltes katilinarisches Hin und Her. Ihre Rede ist unwirsch, abgebrochen und ungeordnet, bei jeder Gelegenheit geraten sie außer sich. Über Kleinigkeiten bringen sie sich in eine tragische Stimmung. Das empfinden wir als unschön. Sie sollten erst einen Steinwall fünf oder zehn Yard lang errichten, ihren Überschuß an Reizbarkeit zu verarbeiten! Wenn sich zwei Fremde auf der Landstraße treffen, sehen sie sich an und prüfen, ob die Züge des andern jene geistige Bereitschaft ankündigen, die jedem guten und schlechten Zwischen-

fall gewachsen ist, Leben oder Tod zu geben in gleicher Weise, wenn es der Lauf der Dinge im nächsten Augenblick erfordern würde. Wir sollen wie Fremdlinge durch die Natur wandern ohne Leidenschaft, mit klarem Verstand und ohne persönliches Interesse. Der Mensch soll die Zeit prüfen, sein Gesicht den Ausdruck eines gerechten Richters haben, der nichts fürchtet und nichts erhofft, sondern Natur und Schicksal nach ihrem Verdienst einschätzt. Er soll den Fall bis zu Ende mit anhören und dann entscheiden. Melancholie und Leidenschaft gehören einem äußerlichen Leben an. Wer nicht im eigenen göttlichen Boden wurzelt, hängt sich mit seinen Zuneigungen an den Stamm der Gesellschaft — mag sein an das Feste und Größte in ihr. In ruhigen Zeiten wird niemand merken, daß er ein Treibholz ist und nicht vor Anker liegt. Jetzt kommt aber ein Umsturz, eine Revolution der gesellschaftlichen Sitten, Gesetze, Meinungen: da ist seine ganze Standhaftigkeit erschüttert. Die Verwirrung im Kopf seiner Nachbarn wird ihm eine Verwirrung des Universums, und für ihn ist wieder das Chaos da. In Wirklichkeit war er schon vorher ein treibendes Wrack, bevor noch der Wind sich aufmachte. Der Sturm macht seine haltlose Stellung offenbar. Wer aber den Mittelpunkt in sich selbst hat, dem sind die Ereignisse draußen wie ein schönes Phantasiebild, eine Spiegelung dessen, was er schon längst zuvor wußte. Wo in der Gesellschaft irgend eine Perversität oder Verwerflichkeit sich breit macht, verbindet er sich mit den Gesunden, das Unglück abzuwenden, doch ohne Rachbegierde und ohne Furcht, denn er kennt ihre unwegsamen Folgen. Und er sieht auch in dem Aufschäumen der Sünde ihre nahe Heilung.

Alle menschlichen Sorgen haben so ihre Abhilfe bereit; denn die Welt will das Gleichgewicht, nicht die Übertreibung.

Die Zeit ist der große Tröster, sie trägt auf ihrem Rücken noch alle Umwälzungen heim, sie trocknet die bittersten Tränen, indem sie uns neue Erscheinungen aufzwingt, uns neue Sitten, neue Wege zeigt und neue Stimmen an unser Ohr bringt. Wie der Westwind die Ähren des Weizenfeldes wieder aufrichtet, die der Sturm niedergebeugt und umgelegt hat, und die ermatteten und zerklitterten Grasbüschel auskämmt, Locken, die die Nacht verwirrt hat, so geben wir uns der Zeit hin als dem Winde im Saatfeld der Gedanken, der die armen, durchnäßten, niedergebeugten Halme trocknet und aufrichtet. Die Zeit gibt ihnen ihren alten Eifer und ihre Spannkraft wieder. Wie schnell vergessen wir den Schlag, der uns beinahe zum Krüppel gemacht hat. Die Natur ist immer geschäftig, sie beschäftigt alle ihre Fähigkeiten, neue Hoffnungen sprießen, neue Neigungen spinnen sich an, und das Alte hat sich darüber zu etwas Ganzem vollendet, was wir abbrechen, ist eine Vollkommenheit.

Die Zeit tröstet, aber das Temperament widerstrebt schon dem Einströmen der Trauer. Die Natur sammelt ihre Verteidigungsmacht zum Angriff. Unser Menschenleben ist wundersam vielseitig: wenn es die eine Befriedigung nicht erringen kann, legt es sich selbst eine Buße auf, eilt davon

und erstrebt etwas andres. Es ist wie ein Strom: wenn man ihn durch einen Wall aufhält, läuft er über einen andern, überflutet, wie es ihm gefällt, den Sand, Schlamm oder Marmor. Alles Leiden ist nur Schein, auch wo es am höchsten steigt. Wir reden uns ein, es sei eine Qual. Wer aber leidet, der findet Ersatz dort. Eine kleine Amerikanerin zweifelt an der göttlichen Vorsehung, weil sie gerade die Schauergeschichten „the midde passage" liest. Da sind die geringsten Schrecken noch schlimm genug geschildert. Und doch bringen diese Kreuzungen es nicht so weit wie sie selbst. Schließlich werden sie stumpf und barbarisch für den, den sie nicht mehr erschüttern, und nicht viel schlimmer als die alten Leiden. Sie sträuben sich mit aller Macht, schließlich findet sich doch eine Ausflucht. Sie beschenken ihre Zuhörer mit Grausamkeiten, die das erzogene Mädchen nicht kennt. Der Handelsmann macht der Dame keinen Vorwurf, wenn sie ihre Rechnung noch nicht bezahlt hat, aber jene derbe Irländerin muß allmonatlich damit kommen. Die hat sich dafür noch niemals um den Handelsvertrag Sorgen gemacht. So paßt sich die Not allenthalben den Verhältnissen an. „Es ist meine Pflicht," sagt Sir Charles Bell, „die Wächter im Hospital zu besuchen, denn zu ihnen kommen sonst nur die Kranken, die die Einbildung mit unerträglichen Vorstellungen von Not und Todesgewißheit erfüllen. Und sie entbehren obendrein jenes Gefühl der Gemütsruhe und des Frohmuts, den ihre kranken Hausgenossen zumeist mitbringen. Denn was selbst leidet, hat immer ein Gegengewicht seines Schmerzes in sich, das uns, die wir Zuschauer, gar nicht als Milderung ihres Zustands erscheint." Auch die wilden Ausschweifungen im körperlichen und geistigen Leben halten ihre Gegenmittel im Charakter des einzelnen in Bereitschaft. Napoleon sagte in St. Helena zu einem seiner Freunde: „Die Natur hat, wie es scheint, dafür gesorgt, daß ich einen starken Schutz gegen mein Leiden in mir habe. Sie hat mir ein Temperament gegeben, das hart wie ein Marmorblock ist. Selbst der Blitz kann es nicht zerspalten, er gleitet daran ab. Die großen Erlebnisse sind alle über mich dahingegangen, ohne meine moralische und physische Natur auch nur zu berühren."

Der Verstand ist der andre Tröster, er freut sich, den Menschen und sein Schicksal trennen zu können, er macht aus dem Leidenden einen Zuschauer, seinen Schmerz zur Poesie. Er genießt die Freude, sich unterhalten zu können, Briefe zu schreiben und Wissenschaft zu treiben. So werden die Qualen des Lebens zu einer schön dahinrauschenden Tragödie, zu einer heiligen, sanften Dichtung mit Musik, mit reichen, dunkeln Gemälden. Über der tatkräftigen Kunst steht der Verstand in seiner Reinheit und der moralische Sinn in seiner Reinheit, die sich beide durch nichts unterscheiden. Sie entführen uns in Regionen, in denen diese wilden und düstern Wolkengebilde keine Macht mehr haben.

Aus dem sechsten Band der Gesamtausgabe von Emersons Schriften, die in der Übersetzung von Wilhelm Mießner bei Eugen Diederichs, Jena, erscheint.

Gyges und sein Ring/ von Julius Bab

Der wundervolle holzgekleidete Saal der ‚Kammerspiele‘, der uns eine Hauptmannsche Stubentragödie, eine Maeterlincksche Märchenelegie so unvergleichlich schön faßte, schützte, zusammenhielt, dieser vornehme Raum war dem Hebbelschen Drama zu eng über der Brust. Die starken Atemzüge dieses Dramas brachen sich raumheischend heftig an den schmalen Saalwänden, seine großen Gesten schienen mit ihrer mehr als menschlichen Gewalt die kleine allzu nahe Bühne sprengen zu wollen. Der Ring des Gyges ist kein Kammerspiel. Wohl sind seelische Regungen feinster, verflochtenster Art der Stoff, Wortfügungen von geläutertster, musikhaltigster Schönheit die Form, in der sich des Dichters Wille hier entwirkte; aber es ist kein psychologisches Schauspiel und kein Stimmungsgedicht, was sich vor uns enthüllt. Weiter greift der Wille dieses Dichters, als zart verdämmernde Gefühle tragen, und seine Ergriffenheit gilt einem unendlich größern Schicksal als dem Leid einzelner Menschenseelen. Der Notwendigkeit alles Geschehens hat er ins Auge geblickt, ein Weltgedicht geschaffen, aus den zartesten Fäden ein Bild des harten, ewigen Lebens gewirkt. Dies Gedicht will und muß in all seinen Maßen weit über Menschliches hinausführen. Der Strom religiöser Gewalt, der durch dieses Gedicht brandet, braucht ein andres Bett, als dieser Raum es gewähren kann, der die Großtaten psychologisierender Kleinkunst so köstlich hegt. ‚Gyges und sein Ring‘ ist ein Festspiel.

Diese Tragödie der Keuschheit ist unendlich viel mehr als ein erotisches Problemstück. Unsre Ohren sind entwöhnt, die große allgemeine Lebensbedeutung aus solchen Worten herauszuhören: ‚Keuschheit‘ gehört ihnen fast schon ausschließlich zur sexuellen Terminologie. Aber es wäre gut, nicht nur zum Verständnis dieser Dichtung gut, wenn wir uns erinnern wollten, daß das Geschlechtliche nur ein einzelner Fall ist für die Abwicklung allgültiger Lebensgesetze, und daß der mittelalterliche Dichter wohl sehr viel mehr als ein erotisches Gesetz im Sinne hatte, wenn er den Parcival ‚die Scham‘ als höchstes Gebot nennen ließ. „Was taugt schamloser Leib noch mehr?!“ Die Scham, die hier nicht weniger absolut als Rhodopes Keuschheit zur Grundbedingung jedes würdigen Lebens erhoben wird, sie bedeutet nichts andres als die Summe dessen, was an Stolz, an Selbstachtung, an Machtgefühl das Individuum zusammenhält, und sie spielt nur deshalb auch im Erotischen eine Rolle, weil hier die größte Gefahr für Selbstaufgabe, Entweihung, Auflösung des Individuums ist. Scham ist nichts andres als Ausdruck dessen, was jedem Erdenkinde höchstes, unverletzlichstes Gut ist: Persönlichkeit, ein geheiligter Kreis eigenen unberührbaren Lebens. Und auch Rhodopes Scham bedeutet nichts andres. Ihre Keuschheit ist in diesem Drama nur der betonteste Ausdruck des individuellen Lebens, das der revolutionäre Geist eines Gewalttätigen in allen Kreisen erschüttert. Der ‚Schleier‘, der ein ‚Teil von ihrem Selbst‘ ist, steht der Art nach den Kronen und rostigen Schwertern völlig gleich,

die dieser übermütig vernünftige Aufklärer verachtet. Kandaules weiß nicht, daß die Formen heilig sind, weil sie den Kreis individuellen Lebens begrenzen, wie der Körper die Seele, und daß man tötet, wenn man mit der Willkür des Einzelgeistes Formen wandeln will: denn dies ist allein das Geschäft der langsam von Form zu Form wachsenden Natur. Diese Dichtung vom Schlaf der Welt ist das hohe Lied des Konservativismus. Wie die selbstsüchtige Liebe des Herodes, so hat die frevelhafte Vernunft des Kandaules die Heiligkeit des individuellen Lebens verletzt, den Grund, der alles Seiende trägt — und dieser knirscht nun rächend ihn hinab.

Wie der mit göttlicher Zauberkraft begabte, den Menschen verhängnisvolle Ring nichts andres bedeutet als die gefährliche, weil zum Mißbrauch reizende Kraft des Geistes, Schleier zu heben, Formen zu stören und so ins Amt der göttlichen Natur einzugreifen, so ist in dieser kosmischen Tragödie die ins Überwirkliche gespannte Keuschheit Rhodopes, die für den Frevel zweier Augen zwei Menschenleben zur Sühne fordert, nur wirksamstes Sinnbild des Lebens, das nur durch Formen sich aus dem Chaos erhebt und den Verächter der Form mitleidlos in das Chaos zurückwirft. Aus Rhodopes Worten spricht mehr als eine pathologisch empfindliche Frau, und deshalb scheint mir der Haupteinwand, den man seit einem halben Jahrhundert gegen dies wundervolle Werk erhebt, nichtig und nur vom Standpunkt eines beschränkt psychologisierenden Naturalismus möglich. Wir kennen, so heißt es in allen möglichen Variationen immer wieder, keine Frau von solcher Art; das Schicksal, das ihrer Art entspringt, kann uns deshalb nicht ergreifen. Das alles ist falsch: freilich eine Frau wie Rhodope kennen wir nicht — aber von ihrer Art sind wir alle, die wir ein Ich zu bewahren und rein zu halten haben. Rhodope ist wahr und wirksam als die mythische Verdichtung jener großen Lebensmacht, die als Scham, als Selbsterhaltung in jedem lebt, der eben wahrhaft lebt.

Deshalb wird zweierlei bei der schauspielerischen Formung dieser Zentralgestalt des Dramas wirksam werden müssen: ein naturstarker Ausdruck dieser sinnlich-seelischen Unnahbarkeit und eine künstlerische Stilkraft, die diesen Ausdruck über jeden schiefen naturalistischen Vergleich erhebt. Frau Tilla Durieux hatte nur das Zweite einzusetzen; von eigener Kunst-Klugheit und trefflicher Regie beraten, hielt sie die hieratisch-steifen, übernatürlich-hohen Linien der Gestalt besser inne, als irgend eine Rhodope, die ich bisher sah. Wo aber der Aufschrei verletzter Reinheit aus dem Kern der Natur hätte quellen sollen, da hatte die von östlicher Sinnlichkeit gespannte Natur der Schauspielerin alle Mühe, das zornige Keuchen bitziger Salome-Töne zu vermeiden. Daß diese Mühe stets noch eben erfolgreich war, bleibt rühmenswert; daß man sie häufig genug deutlich spürte, ist das unersetzliche Minus ihrer Leistung. Auch Herrn Wegeners Kandaules traf mehr durch Einsicht als durch Natur zum Ziel. Dieser vortreffliche Schauspieler wirkte vornehm und reich, nur nicht königlich, nicht überströmend. Und dieses Herrschers Fall wächst nur aus dem Uebermaß aller königlichen Kräfte.

Aber auch Herrn Wegener kam es zu statten, daß für Berlin zum ersten Mal in diesem Stück ein Regisseur waltete, der den Sinn Hebbels ergriffen hatte. Emil Milan schuf dem Dialog so bedeutungsvolle Pausen und Schwellungen, so starke, klare, aufschlußreiche Betonungen, daß auch dieser Kandaules in mancher Beziehung mehr bieten konnte als seine sinnlich reichern Vorgänger, Kainz und Matkowsky. Freilich weder die sichere Stilisierungskunst des Regisseurs, noch die schöne, kraftvoll-schlichte und nur eben durch die zu kleinen Maße des Raums unvollkommene dekorative Ausstattung hätte der Aufführung zum Siege verhelfen können, wenn nicht für die dritte Hauptrolle des Dramas eine große und über alle Kunst hinaus ihrer Aufgabe blutsverwandte Natur zur Stelle gewesen wäre. Friedrich Kayßler spielte den Gyges und spielte ihn meines Bedünkens endgültig, so vollkommen zu Ende, daß eine Neuausprägung der Gestalt weder wünschenswert noch möglich scheint. Hebbel wird am seltensten so gespielt; es liegt in seiner Natur etwas — eben jene verschlossen trotzige Scham — was dem Wesen des Schauspielers fast widerstrebt. Es gilt, den bis zur Härte keuschen, den bis zur Wildheit herben Menschen, den Menschen ohne jede Selbstdarstellungsgabe darzustellen. Wie selten findet ein Schauspieler diesen Stoff in sich — wieviel seltener gelingt ihm seine großzügige Bewältigung. Hier ist sie einmal ganz gelungen. Das scheue Knabenlächeln dieses starken Mannes schuf im ersten Akt — wo Gyges den Sklavinnen nachschaut und der König ihn neckt — eine ganz neue und doch die einzig rechte Basis für diese Gestalt. Denn als nun diese große Kinderseele von der spielerischen Vernunft des Königs in Liebesnot und Schuld und furchtbares Verhängnis gestürzt wird, da fühlte man plötzlich, daß nicht nur an der Frau, daß auch an ihm gefrevelt wurde. Der heldisch beherrschte Wehschrei dieser reinen Natur hob die Wechselreden jenes einzig schönen vierten Akts zu unerhörter Wirkung. Mehr als sein Opfer litt dieser Gyges selbst an seiner Tat und suchte Sühne nicht weniger sich selbst als ihr. Und weiter begriff man, weshalb dieser stahlreine Held, den der Zauberring nicht verlockt, obschon er ihn findet, der Überlebende bleibt, der König, der die Welt auf seinem Rücken weiterschleppt: ihm ward zu der Königskraft des Erneuerers die stolze Scham der Frau, die den Schleier festhält. Er ist der Herr des Lebens. Auch wer seit vielen Jahren dies Stück mehr als fast alle andern kennt und liebt, erfuhr hier zum ersten Mal, daß mit innerm Grund es Gyges war, der diesem Drama den Namen gab. Er erfuhr es, weil zum ersten Mal dieser Grieche aus der Seele seines Dichters herausgespielt wurde: mit der Seele eines Kindes und der Kraft eines Kriegers. Friedrich Kayßler gab dieser Aufführung die Seele — ein kluger Regisseur gab ihr einen wohlgeschaffenen Leib. Und so geschah es, daß, trotz aller Schwächen, diese Aufführung von den vieren des Werkes, die ich in Berlin sah, die weitaus würdigste und für die ‚Kammerspiele' ein falscher, aber sehr ehrenvoller Abschluß der ersten Spielzeit wurde.

Korallenkettlin/ von Leo Greiner

Gretchen! Gretchen! Lagst du nicht in sündigen Schauern in den Armen des Mannes? Ging deine Mutter nicht durch deine Schuld aus dem Leben? Erschlug nicht der Geliebte dir den Bruder um deinetwillen? Gebarst du nicht, mordetest du nicht dein Kind? Und dennoch bist du, die sich nun auf feuchtem Lager wälzt, in Henkersnähe, Jungfrau bist du, Gretchen, und alle Verstrickung hat nichts über deiner Seelen Seele vermocht. Über dich wurde kein Gericht bestellt, die Schuld hat kein Teil an dir, die uns alle bewältigt, unbefleckt hast du empfangen, geboren und getötet, Jungfrau-Dirne, Jungfrau-Mutter, Jungfrau-Mörderin!

So oder ähnlich klang die Melodie, die dem Dichter Franz Duelberg im Ohr lag, während er sein Drama „Korallenkettlin“ (aufgeführt vom Neuen Verein in München) schrieb. Aber nur der unbefleckte, selbst unverstrickte Geist Goethes vermochte des Weibes praktische Verschuldung in solche engelstarke metaphysische Reinheit aufzulösen. Duelbergs Käthchen vom Schließenberg hat manchen äußern Zug von Gretchen behalten: in dem Arm des ersten Mannes wird sie unschuldig-schuldig, ihr Vater erhängt sich, ihre Mutter stirbt um ihretwillen. Ja, im spätern Verlauf des Dramas fällt, man weiß nicht, aus welchem Himmel, eine weitere Erinnerung an die Fausttragödie in das Stück: die Urwette des Vorspiels im Himmel, die ja unausgesprochen auch um Gretchen geht und in jenem ‚Gerichtet! Gerettet!‘ entschieden wird. Fehlt leider das geistige Band; fehlt auch die Klarheit einer an sich groß gedachten Problemstellung. Die Gegensätze haben die Eigenschaft, sich anzuziehen. Verworrene Geister sind nicht imstande, sie denkrein auseinanderzuhalten. So kommt es, daß ihnen, die zumeist für die Schattierungen und leisen Übergänge der Dinge ein fein ausgebildetes Unterscheidungsvermögen besitzen, gerade das, was sich polar ausschließt, rettungslos zusammenrinnt. Als Duelberg die Tragödie der Jungfrau-Dirne schreiben wollte, widerfuhr es ihm, daß er die Macht des Ewig-Weiblichen, die metaphysische Keuschheit des Weibes just an einem Geschöpf zu erweisen versuchte, das überhaupt nie eine Jungfrau war, das die Zeichen der Defloration schon an sich trug, als es geboren wurde. Über die Jungfrau kommt das Geschlecht wie ein unbekanntes Schicksal, dem sie in brennender Scham erliegt. Ihr Widerspiel ist es, jene Lilith, die Urunreine, der das Geschlecht vom ersten Augenblick geheimnislos und vertraut ist, der kein glühendes Leid und unnennbare Schauer aus den jagenden Trieben erwachsen, sondern Wollust und Begier, Augen- und Zähneblitzen. Aber der Umstand, daß auch Lilith unschuldig ist, bewirkte, daß sich in Duelberg die feindlichen Vorstellungen mischten: göttliche und demiurgische Unschuld flossen ineinander und wurden in seinem Hirn ein verworrenes, unverständliches Unschuldsrauschen. Die Dunkelheit der Konzeption rächte sich natürlich sofort, wie es an die Ausführung ging, die, mag man wollen oder nicht, das undeutlich Vermengte wieder auseinanderlegt. Nun beginnen sich die beiden feind-

lichen Schwestern, Gretchen und Lilith, um den Vorrang zu raufen, oder eine sucht die andre gewaltsam zu retten. Es funkelt von Widersprüchen, eins will das andre stützen und vor uns beglaubigen und sorgt nur dafür, daß alles sich gegenseitig aufhebt. Man brauchte Duelberg daraus keinen allzu schweren Vorwurf zu machen, hätte er nicht den Ehrgeiz gehabt, die Urtragödie der Jungfräulichkeit zu schreiben. Allein an seinem Willen gemessen, ist dieses Käthchen vom Schließenberg eine grobe Fälschung, zwar nicht aus Unehrlichkeit, aber aus Verworrenheit entstanden. Weil ihr der Vater droht, sie ins Kloster zu sperren, läuft sie stracks aus dem Kleinbürgerhaus, in dem sie aufgewachsen, in die Bordellgasse, bietet sich an, will sich verkaufen, brennend vor Wollust. Hier ist das Weib, das das Äußerste tut, um an den Mann zu kommen. Sie ist, wie wir später erfahren, sich ihres Rechts auf „Leben" wohl bewußt, sie hadert mit Gott, der ihr straffe Brüste geschenkt und ihr gleichzeitig verboten hat, sie zu nützen: ganz Sinnenweib, aber aus der Reflexion heraus, bewußt, ans Perverse streifend, weil gar zu beißlustig auf den einen Trieb gestellt, Dirne aus Anlage, in alle Fasern hinein. Aber das will ja Duelberg gar nicht, er will ja die Jungfrau, Gretchen, das Hinanziehende, Erlösende, urtümlich Freie. Der Gegensatz klafft. Er läßt also Lilith im Gretchenkleide kommen. Das glühende Vollweib trippelt, trägt ein Häubchen, spricht in Diminutiven. Fast will es schon scheinen, als sei sie nun wirklich Gretchen, so voll Scham ist sie, so treuherzig, so lieb, so schneeweiß. Oh über die Lügnerin! Erklärt sie sich selbst, ihr Handeln, ihr Recht nicht mit einer Sachkenntnis, die dieses ahnungslos plaudernde Geschöpfchen nur in tiefem Grübeln über sich und seine Stellung in der Welt gefunden haben kann? Nur eins kann in diesem Käthchen wahr sein, das Pflanzenhafte oder das Reflektierende. Da nun aber ein seiner selbst bewußter Mensch wohl Naivität erlügen kann, jedoch kein naiver Mensch Bewußtheit, so erscheint die Seite in Käthchens Wesen unwahr und erkünstelt, deren Sinn gerade süßeste Wahrhaftigkeit sein sollte: das traumhaft Elementare, das mädchenhaft Selig-Unselige. Soviel echten und dichterischen Gefühls Duelberg just auf die Gestaltung dieses Wesentlichsten verwandt haben mag, aus der Dichtung schallt andres zurück, als er hineinrief. Er warf ein lebendiges Herz in den Zauberbrunnen und zog ein Zuckerherz heraus. Das schmeckt zu süß.

Aus einem Bau, der auf morscher Grundlage ruht, kann kein Haus werden, in dem sichs wohnen läßt. Allein einmal die Festigkeit des Fundaments zugegeben, wie verfährt der Dichter weiter? Käthchen ist in die Dirnengasse gelaufen, wird von einer Bordellwirtin aufgenommen, fällt als dem Ersten einem abgelebten Wollüstling in die Arme, den sie, da sie seine Forderungen zu erfüllen ekelt, in der Notwehr mit seinem eigenen Dolche ersticht. Sie hat nicht gewußt, daß dies, was der perverse Lustgreis von ihr verlangte, jene Liebe sein sollte, die sie so flammend begehrt. Aber ist denn das die Liebe? Welchen Anspruch auf menschliche Gültigkeit kann die Unzucht eines impotenten Schweinekerls erheben? Sollte Käthchen in den großen Konflikt

zwischen äußerm Dirnentum und innerer Reinheit hineingestellt werden, so mußte sie die Liebe als eine natürliche und wunderbare Kraft an sich erfahren und dennoch mit dem Dolche zustoßen, als der Mann sich ihrer bemächtigen will, aus jungfräulichem Urinstinkt, der vor der Wirklichkeit jäh aus schlummernder Tiefe emporschießt. Aber daß sie die Schicksalstat, den Mord, begeht, nicht weil das Weib in ihr gegen ihren bewußten Willen seine Urnatur verteidigt (wäre ein junger Bursch gekommen, so wäre kein Mord geschehen), sondern weil ein Lüstling Schmutziges von ihr begehrt, das rückt die ganze Angelegenheit aus dem Typischen ins Zufällige. Ist Käthchen also aus dem primären Grundirrtum des Verfassers keine Jungfrau, so ist sie durch diesen Mißgriff auch keine Dirne mehr. Sie ist nur ein Mädchen, das Pech hat.

Technisch genommen, ist hier ein Stück zu Ende: das Drama von dem Weib, das, gejagt von seinen Begierden, die Reinheit seiner Vorstellung von der Geschlechtsliebe an ihrem Beschmutzer mit dem Tode rächt. Käthchen könnte sterben. Aber dies war nur ein Vorspiel. Der Fürst des Landes, zurückkehrend aus einem siegreichen Kriege in Frankreich, zieht in die Stadt, sieht Käthchens Bild, das ein verständnisvoller Maler im Kerker von der zum Tode Verurteilten verfertigt hat, verliebt sich und macht die Sünderin zu seiner Frau. Käthchen ist zwar weder Jungfrau noch Dirne, aber immerhin, bisher war beides gewollt — in diesem zweiten Akte dagegen scheint es, als drängte sich eine neue, befremdliche Vorstellung in die Richtlinie, die Duelbergs Wille bis dahin einhielt. Das kommt so. Der Rat der Stadt ist empört, daß der Fürst die Dirne und Mörderin zu seiner Gattin machen will. Da hält der Fürst eine Rede, nicht zur Verteidigung Käthchens, auch nicht zur Verteidigung der Dirnen, sondern als — Anwalt der Prostituierten. Er redet nicht vom Weibtypus Dirne, der sich ja nur in den seltensten Fällen als Prostituierte maskiert, er redet von einem Gewerbe, das sozial vielleicht tiefer eingeschätzt wird, als ihm zukommt. Mag sein! Was aber geht das in diesem Zusammenhange mich an, der glaubte, daß es sich um die Tragödie einer Seele, nicht um einen Tendenzschmarren zugunsten einer Berufsklasse handelte? Glücklicherweise ist es nur eine moralische Anwandlung, psychologisch gefaßt wieder eine Vermischung aus innerster Unklarheit: Dirne und Prostituierte fließen einen Augenblick ineinander. Man wende nicht ein: Aber Käthchen wollte ja ins Bordell! Nein, sie wollte nicht ins Bordell. Sie wollte zum Mann und wählt (die Jungfrau, die metaphysisch Reine!) den seltsamen, unbegreiflichen Umweg über die Dirnengasse. Wie wesensfalsch ist dies alles!

Von hier ab kann ich mich kurz fassen. Denn nach seiner Abschwenkung ins Tendenziöse findet Duelberg nicht mehr zurück. Das Grundmotiv: Jungfrau und Dirne, nimmt in seiner Seele an Stärke und Deutlichkeit ab, verwischt sich allmählich, nimmt ein Neues, anfangs entfernt Verwandtes, dann immer selbständiger Werdendes, an Wesensschwere Gewinnendes in sich auf, wird langsam von diesem zerdrückt und schließlich ganz vergessen,

ein Vorgang, dessen psychologisch feinste Einzelheiten sich an der Hand des Buches nachweisen lassen. Das ursprüngliche Motiv klingt nur noch einmal wie ein Traum herauf: eben in jener Wette, die ein asketischer Priester und der Fürst um Käthchens Jungfrau-Dirnenseele eingehen. Im übrigen herrscht das neue Motiv: Dirne und Königin. Das Urproblem rückt in den grellsten Vordergrund der Dinge; wird Haupt- und Staatsaktion. Duelberg fühlt, wie er verflacht, und reißt nun, in dem Wettenmotiv, ein Stück Tiefenwelt gewaltsam in die Oberflächenhandlung hinein, deren folgerichtigen Ablauf, Konflikt zwischen dem fürstlichen Gatten der Dirne und dem Volk bis zur Hinrichtung Käthchens, er dadurch zerstört und verwirrt. In die so erzeugte Verdunklung fällt bald wieder ein der Sache fremdes Element: Käthchen, die mit Einverständnis ihres Gemahls auf die dringenden Forderungen des Rats geköpft werden soll, wird im letzten Augenblick von dem Volk, das sie in an sich prachtvollen, aber dramatisch völlig wesenlosen Worten anspricht, vom Tode befreit und zur Königin erhoben. Das Chaos ist da, nur noch ein leises Licht leuchtet. Auch dies muß verlöscht werden: Der Fürst wollte die Hinrichtung gar nicht, nur Käthchens Todesmut wollte er prüfen. Das Mariamne-Noramotiv schreit durch die allgemein sich verdichtende Nacht einmal undeutlich auf: Käthchen ersticht sich. Wie diese einzelnen Motive, die sich noch um manche vermehren ließen, sich verknüpfen, zusammenlaufen, sich wieder lösen, wieder finden, dies ganze Gedränge und Geschiebe verschiedenartigster Vorstellungen und Willensrichtungen, die sich fast immer an ganz deutlich wahrnehmbaren Punkten gegenseitig ablösen, dies detailliert zu durchleuchten, wäre wohl ein psychologisch ungemein reizvolles Unternehmen. Doch muß ich es mir versagen: nur die erste Hälfte des Stückes ist trotz aller Verfehlung ästhetisch wertvoll genug, um eine breit angelegte Behandlung zu rechtfertigen.

Sieht man aber von dem dramatischen Grundwillen, ein Ganzes zuerst zielrichtig zu erfassen und dann kraftvoll zu erhalten, ab und läßt die Teile wie geschlossene Kleingebilde für sich wirken, so steht man einer Überfülle bildhafter Phantasie, einer Sprachkraft von sehr eigenwillig originaler Prägung und dem ausgeprägtesten Sinn für scharfe Umreißung des Szenischen gegenüber. Dazu kommt die Fähigkeit, in harten, wenn auch zuweilen noch allzugrellen Kontrasten zu sehen, und die manchmal bezwingende Art, wie ein Stück des im ganzen sehr reichen Episodenwerks breit, wie ein hingekleckster leuchtender Farbenfleck, in die Umgebung hineingestellt ist. Die Sprache, nicht ganz frei von Manier, erreicht ihre Eindringlichkeit und Glutkraft wesentlich auch mit malerischen Mitteln: gesättigte, glutvolle Farben, übergangslos nebeneinander gesetzt. Über dem Ganzen etwas Legendäres, Traumwirkliches, grell und satt vor die Augen gerückt, aber doch irgendwie in einem fremdartigen, unwirklichen Dunkel verhaftet. In diesem bunt Traumhaften, flüchtig Brennenden liegt viel eigenste Persönlichkeitsstimmung. Mit einem Wort: eine durchaus selbstwillige, scharf umrissene szenische Begabung, die unter Umständen eine dramatische werden kann.

Moderne Sklaven/ von einem Clown

Sechs Kapitel Schauspielerelend

VI

Beifall und Hervorruf — Kritik — Regieautokratie

Als ich einem Direktor einmal Vorwürfe über eine verunglückte Rollenbesetzung machte, antwortete mir der Gute witzig und treffend: „Aber Liebster, den Erfolg eines Stücks entscheidet bei mir der Vorhangzieher!" Und dieser untergeordnete, von seinem Direktor aber so hochgeschätzte Funktionär verstand sein Amt und dessen Bedeutung und rechtfertigte das in ihn gesetzte Vertrauen; aus den schüchternsten Andeutungen eines Beifalls machte er durch die affenartige Behendigkeit, mit welcher er den Vorhang hinauf und hinunter dirigierte, einen stolzen dreimaligen Hervorruf; und welch unbeschreibliche Ehrungen der Mann aus einem wirklichen, normalen Beifall zu machen verstand, das grenzte ans Fabelhafte.

Was jener weise Direktor aussprach und in diese rhetorische Übertreibung kleidete, ist beim Theater allgemeine Ansicht und Überzeugung, wenn es auch selten mit solcher Schärfe und solchem Witz eingestanden wird. Der laute Beifall des Publikums ist auch eine Eigentümlichkeit des Theaters, eine Tradition, die den Künstler zum Sklaven macht. „Aber um Gotteswillen, Sie Revolutionär, soll man denn den Beifall auch abschaffen, das einzige, was der arme Schauspieler noch hat?" höre ich elegisch ausrufen, und sofort folgt das zum Gemeinplatz gewordene und geschändete Dichterwort: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze." Nein, den Beifall möchte ich nicht abschaffen, wenigstens den aus ehrlicher Begeisterung und Erregung entspringenden spontanen Beifallssturm nicht; wohl aber möchte ich das durch bezahlte Begeisterung oder durch Konvention hervorgerufene und durch den Vorhangzieher großgezogene Geräusch, welches man auch Beifall nennt, verhindern, sowie das dadurch erzwungene Hervortreten und „Bedanken" des Künstlers. Namentlich dieser Dank müßte allgemein abgeschafft werden, wie dies ja auch bereits an einigen großen Instituten zum Vorteil der künstlerischen Wirkung geschehen ist: am wiener Hof-Burgtheater schon seit Schreyvogels Zeiten und am berliner Lessing-Theater. Oder aber es müßte, wo der Brauch noch nicht abgeschafft ist, dem Künstler wenigstens selbst überlassen bleiben, ob er nach Fallen des Vorhangs nochmals vortreten und seinen Bückling machen will oder nicht, während er heute laut Paragraph so und so viel der Hausordnung und Paragraph so und so viel des Vertrags ohne Rücksicht auf seine künstlerische Anschauung und Überzeugung dazu gezwungen ist. Zwang und Sklaverei, wohin man auch blickt; und in diesem Fall noch dazu ein Zwang zu einer Sache, die jedem feinern Empfinden, ja selbst jeder Vernunft zuwider laufen muß. Ein eruptiver, explosionsartiger, ein tosender Beifall entsteht nur aus höchster Spannung,

aus dem instinktiven Bedürfnis, sich Luft zu machen, das heißt: aus der erzeugten Stimmung und Begeisterung heraus, und ist für den Künstler ein Manometer, um die Stärke der hervorgebrachten Spannung zu beurteilen. Wenn nun aber auf diesen Beifall hin der Künstler, der sich noch eben mit Aufgebot all seiner Kunst und Kraft bemüht hat, die dichterische Stimmung zur Geltung zu bringen, mit geheuchelter oder wirklicher Erschöpfung vor dem Publikum erscheint, glücklich lächelnd nach allen Richtungen sich verneigt, einen seligen Blick nach ‚oben' richtet: so hört er mit diesem Moment auf, Künstler zu sein und wird wieder der Gaukler, der Hanswurst, der seine Person und seine Eitelkeit vor das Kunstwerk drängt, hinter welchem er bescheiden zu verschwinden hätte. Er handelt als Narr, der den von ihm ausgehenden Zauber in seiner höchsten und reinsten Wirkung zerstört, indem er sich beeilt, dem Publikum die Illusion, welche durch Kostüm, Dekoration, Maske und Beleuchtung hervorgebracht wird, leichtfertig zu rauben und ihm zu versichern, daß alles nur Theater sei, und daß gar kein Grund zu solcher Erregung vorliege.

Um nur ein Beispiel zu geben: Wem würde es nicht jede Illusion rauben, wenn nach dem zweiten Akt von „Tristan und Isolde", während das Publikum vor Begeisterung tobt, Tristan und Isolde vor der Rampe erscheinen, wo ihnen ein riesiger Lorbeerkranz winkt*), den aber keiner der beiden erblickt, bis endlich beim dritten Erscheinen Tristan, der Held, glücklich wie ein Schuljunge, der eine Eins erhalten hat, auf das Ungetüm losstürzt, um sich noch ein halbes Dutzend Mal zu neigen und zu beugen. Oder wo bleibt die Illusion, wenn man an einem Königlich Preußischen Hoftheater nach dem zweiten Akt von ‚Tannhäuser' den Landgrafen, Tannhäuser, Wolfram und Elisabeth vor dem Vorhang erscheinen, sich halb rechts nach der Hofloge wenden, die Hacken zusammennehmen und sich verneigen sieht, während Elisabeth eine Cour-Verbeugung macht; noch eine Verneigung gegen das Publikum, und die Zeremonie ist erledigt. Dies mag ja im Konzertsaal gerade noch angehen, aber auf der Bühne ist es albern und barbarisch. Was nützt es da, nach Wagnerschen Intentionen strichlose Aufführungen zu veranstalten, die größte Sorgfalt auf Masken, die den Darsteller unkenntlich machen sollen, und die peinlichste Wichtigkeit auf winzigste Kleinigkeiten, welche die Täuschung vervollständigen sollen, zu verwenden — wenn man diesen Riesenzopf ungestört baumeln läßt. Im Schauspiel, wo die Täuschung eine weitaus stärkere ist als in der Oper, wirkt dies natürlich noch weitaus brutaler. Und daß die Künstler selbst diesen Beifall als störend erachten, geht daraus hervor, daß es in der modernen Schauspielkunst so sehr verpönt ist, auf den Beifall hinzuarbeiten und ihn durch theatralische Mätzchen zu provozieren, wie dies früher allgemein geschah.

Ein Wort noch über das Verkehrte des Ausdrucks vom „Bedanken"

*) Die Unsitte des Kränzereichens besteht noch an nahezu allen großen Provinztheatern, sei es Hof- oder Stadttheater.

der Schauspieler; eines Ausdrucks, der ebenso wie die ganze Einrichtung aus der schlimmsten Zeit des Komödiantentums stammt. Heute, wo wir die Schauspieler als Künstler und als gleichwertige Mitglieder der bürgerlichen Gesellschaft betrachten, müssen wir uns fragen: Wer ist es denn eigentlich, der sich zu bedanken hat, der Künstler oder das Publikum? Ist es nicht dieses, welches dem Künstler durch seinen Beifall Dank zollt, für die Begeisterung und den Genuß, der ihm verschafft worden ist, und genügt es nicht auch vollkommen, wenn der Künstler diesen Dank schweigend hinnimmt, ohne mit einem Bückling zu quittieren? Aber was scheren sich die Direktoren um Kunst oder um so törichte Sachen wie Selbstgefühl bei Schauspielern! Das Klatschen erhöht die suggestive Wirkung, und das Vorhangaufziehen und das Verbeugen der Schauspieler oder Sänger macht dem Publikum, wenigstens auf den obern Rängen, unleugbar sehr viel Spaß und Vergnügen. Wie oft habe ich nicht auf irgend einer Galerie die Worte gehört: „Hannes, oder Jakob, oder Christel, klopp doch tüchtig, sie müssen noch'n paar Mal 'raus!"

Am augenfälligsten stellt sich die Dummheit und Roheit dieses Systems in Paris, bei den Pächtern des guten Geschmacks, dar, wo die bezahlte Claque in den Theatern eine große und wichtige Rolle spielt. Nach jedem gelungenen hohen Ton, nach jeder Phrase, unbekümmert um Orchesternachspiel oder Situation oder Stimmung, nach jedem guten Scherzwort und nach jeder langatmigen Tirade, setzt unbarmherzig die Claque mit ihrem geschäftsmäßigen Jubel und Applaus ein, und nicht etwa nur auf der Galerie, nein, mitten im Parkett, in allen Rängen. Wie ekelhaft ist diese Tartüfferie der Künstler, die sich solche Anerkennung erkaufen und den Beifall bezahlen und dann demütig dafür ‚danken'; wie beleidigend ist dieser Brauch für das Publikum, dem man eine so durchsichtige Komödie vorzuspielen wagt, dem man Leithammel beigibt und zumutet, sein Urteil und seine Begeisterung durch diese Stimmungsmacher beeinflussen zu lassen! Wie erniedrigend für den Dichter und Musiker, dessen feinste Worte im Geräusch des Beifalls untergehen oder dessen schönste Musik, dessen klangvollste Harmonien solch wüstes Geklopfe und Gelärme hervorrufen.

Alle Beteiligten: Publikum, schaffende und ausübende Künstler haben daher das größte Interesse daran, daß dieser Brauch des Vorhangaufziehens und des Vortretens und Vorbeugens möglichst rasch und allgemein abgeschafft werde. All die störenden, lächerlichen und beschämenden Auswüchse würden verschwinden, und nur der aus wirklicher Begeisterung entstandene Beifall würde bleiben, der Beifall, der wirklich der Kunst und nicht der Eitelkeit gilt.

Und nun komme ich zu dem heikelsten Punkte meiner Ausführungen, zur Frage der Kritik. Es soll hier nicht von einzelnen Auswüchsen der Kritik die Rede sein, sondern ganz allgemein von der Wirkung der öffentlichen Kritik auf die Lage der Bühnenkünstler. Und da muß ich feststellen, daß diese Wirkung eine durchaus verderbliche und schädliche ist. Bei jedem

andern — Künstler, Maler, Bildhauer, Musiker, Dichter — steht der Kritik stets das Kunstwerk gegenüber als etwas Bleibendes, über das andre Zeitgenossen anders urteilen mögen als der Kritiker, dem aber jedenfalls die Zukunft, oftmals sogar schon die nächste Zukunft, Gerechtigkeit im guten oder schlechten Sinne, durch Erhebung oder Erniedrigung, zuteil werden lassen kann. Vor allem aber ist kein Kritiker imstande, irgend einen der erwähnten Künstler am fernern Schaffen zu verhindern. Es werden sich stets einzelne Mäcene finden, die den Künstler unterstützen und ihm die Mittel zum Schaffen bieten, oder er wird vielleicht in bitterster Armut unvergängliche Kunstwerke schaffen, vor denen die Nachwelt bewundernd steht und über die Kurzsichtigkeit der Vorfahren staunt; oftmals hat sie sogar Gelegenheit, den Lebenden in späten Jahren zu ehren und zu würdigen. Was hat Richard Wagner das Urteil von Hanslick anhaben können, was Böcklin oder Monet das Urteil von Kritikern und Ausstellungsrichtern!

Der Schauspieler dagegen? Er muß seinen Zeitgenossen gefallen, er kann seine Kunstwerke nicht für spätere Zeitgenossen und spätere Generationen schaffen; er hat anderseits auch nur Gelegenheit, einen ganz kleinen Kreis von Zuhörern um sich zu sammeln. Eine Ausstellung wird von 20000 oder 100000 Menschen besucht, eine Vorstellung, in welcher Herr X oder Y aus Leipzig oder Halle gastiert, von 1000 bis 1500 Menschen. All die andern können sich gar kein eigenes Urteil mehr bilden und sind lediglich auf das Urteil eines Einzelnen, des Kritikers, angewiesen. Und wie oft sich dieses Urteil täuscht, das zeigt ja am besten die Laufbahn und Entwicklung zahlreicher Künstler. Die andern also, die diese Vorstellung nicht mehr besuchen konnten, müssen das Urteil des Kritikers oder der zufälligen Majorität, welche an jenem Abend im Theater anwesend war, annehmen, und der Künstler ist durchgefallen und verschwindet in der Versenkung. Wäre keine Kritik erschienen, so hätte sich der Direktor das Urteil über ihn, unbeeinflußt, allein gebildet, oder das Publikum der folgenden Vorstellungen hätte das frühere Urteil kassiert; auf Grund der schlechten Kritik sieht aber der Direktor trotz seiner bessern fachmännischen Überzeugung von einem Engagement des Künstlers ab, da er den großen Einfluß der Zeitungs-Kritik auf das Urteil seines Publikums und auf den Stand seiner Kasse kennt.

In dem auf Grund der Kritik abgelehnten Engagement des Künstlers liegt aber für diesen noch die weitere Gefahr, daß er nun überhaupt nicht künstlerisch schaffen kann. Denn der Schauspieler ist kein unabhängiger Künstler wie der Maler oder Dichter und andre; um zu schaffen, braucht er den ganzen Apparat des Theaters. Die schlechte Kritik hat ihm nun aber überhaupt jegliche Möglichkeit genommen, fernerhin zu schaffen, da sie es ihm unmöglich macht, sich die Pforten eines andern großen Theaters zu erschließen. Ist ein Theaterstück in Berlin durchgefallen, so bleibt es dem Direktor in Wien oder München unbenommen, das Buch zu lesen und sich sein eigenes Urteil darüber zu bilden. Ist ein Bild oder eine Statue von der zünftigen Kritik in Wien hart mitgenommen worden, so wandert es auf

eine Ausstellung nach München oder Dresden oder Berlin und das dortige Publikum erhält Gelegenheit, das Urteil von Wien richtigzustellen. Aber die berliner Kritik des Schauspielers ist dem Direktor in Wien, München und Dresden maßgebend, wenn er nicht zufällig selbst in jener Vorstellung war; der Direktor ist auf eine Kritik blind angewiesen, weil er sich von ihrer Richtigkeit erst durch ein Auftreten des Künstlers an seinem eigenen Theater überzeugen könnte. Mit diesem Auftreten ist das Risiko eines Durchfalls verbunden. Vor solcher Probe werden nun wohl die meisten Direktoren aus geschäftlichen Gründen zurückschrecken. Sollte es aber dem Künstler doch gelingen, sich den Zutritt zu einem Theater anständigen Ranges zu bahnen, und er auch dort aus irgend welchem Grunde — und deren spielen bekanntlich bei der Kritik, besonders bei der Provinzkritik, so viele mit — neuerlich schlecht in der Zeitung rezensiert werden, dann ist er ein für allemal geliefert — mag er auch der tiefgründigste Künstler sein, dessen Bedeutung oder Entwicklungsfähigkeit richtig zu erkennen, einzig dem Kritiker versagt geblieben ist. Also nicht nur Geld und Stellung und Ansehen — nein, jede Aussicht auf Zukunft und Nachruhm wird dem Bühnenkünstler oft durch eine schlechte Kritik eines Mannes verdorben, der sich ganz einfach geirrt hat.

Wie begreiflich also die furchtbare Angst der Bühnenkünstler vor der Kritik, ihre Aufregung beim Debut, das stets ein Ringen um Leben oder Sterben ist, und ihre Versuche, sich auf irgend welche Weise eine gute oder wenigstens schonende Kritik zu verschaffen! Wie begreiflich die Angst der Direktoren in der Großstadt, namentlich in Berlin, einen Künstler vor der Kritik auftreten zu lassen! Die Wirkungen der Kritik sind verderblich für den Schauspieler, weit schrecklicher, als der Kritiker selbst ahnen mag! Und was entsteht alles durch die Kritik! Welch häßliche Manöver, welche Eitelkeit, welch verzehrender Neid, welch niedrige Eifersucht und boshafte Klatschsucht, welches Buhlen um die Gunst des Kritikers!

Befreiung vom Albdruck der Kritik wäre für den Schauspieler eine der größten Wohltaten, die sich denken ließen.

Bleibt noch eine Eigentümlichkeit und Besonderheit der Bühne zu besprechen, die mit dem Wesen der Schauspielkunst so eng verwachsen und von ihr so untrennbar ist, daß eine Änderung nur sehr schwer, vielleicht gar nicht herbeizuführen sein wird, wenn nicht die großen Umwälzungen, welche ich vorgeschlagen habe, von selbst auch hierin einen langsamen Wandel hervorrufen sollten. Ich meine die heute herrschende Regie-Autokratie.

Der Regisseur oder Spielleiter ist eine dem Theater und der Schauspielkunst ausschließlich eigentümliche Erscheinung. Abgesehen nämlich von seiner Tätigkeit für die dekorative Gestaltung der Bühne und die Verwendung der Komparserie, ist der Regisseur für den Schauspieler unentbehrlich und ein wesentliches Moment seiner Kunst. Der Maler und Bildhauer, der Dichter und Komponist, ja selbst der ausübende Musiker, können im Schaffen zu

ihrem Kunstwerk die Distanz des künftigen Hörers oder Betrachters nehmen und von dessen Standpunkt aus ihr Werk und dessen Wirkung beurteilen. Nicht so der Schauspieler. Da sein eigener Körper der Träger seines Kunstwerks ist, kann er selbst niemals aus eigener Anschauung über sich und sein Werk zuverlässig urteilen und ist höchstens auf frühere Erfahrungen und allgemeine Gesetze, sowie auf Beobachtungen an andern angewiesen. Der Regisseur soll ihm diesen Mangel ersetzen, er soll ihn mit Künstleraugen von der Ferne sehen und soll ihm helfen, die Wirkungen abzuschätzen. Wie sich auf den ersten Blick ergibt, eine schwierige und außerordentliche komplizierte Tätigkeit, die unendliches Feingefühl und viel Geduld erfordert, sowie großes Anpassungsvermögen an die Individualität der einzelnen Künstler. Der richtige Regisseur muß daher auf die Auffassung jedes einzelnen Künstlers eingehen, muß jeden nach seinen individuellen Intentionen beurteilen, muß gleichzeitig die Interessen und Absichten des Dichters wahren und muß die oftmals sich widerstreitenden Ansichten der Darsteller untereinander und mit dem Dichter ausgleichen und in Übereinstimmung bringen. Aber dieser natürliche Freund und Gehilfe des Künstlers ist im Laufe der Zeit sein unbedingter Vorgesetzter, der Vertreter des Direktors, häufig sogar dieser selbst, und damit sein Feind und Gegner geworden. Ein Vorgesetzter, der auf Grund des Vertrags eine unbedingte Autokratie und geistige Tyrannei ausübt, dessen Anschauung und Entscheidung unumstößlich ist. Laut Vertrag ist das Mitglied verpflichtet, allen Anordnungen der Direktion oder ihrer Stellvertreter bei Strafe der Entlassung unbedingt Folge zu leisten. Die Hausgesetze geben noch genauere Bestimmungen und Strafen für den Weigerungsfall an.

Ist der Regisseur nun ein feiner Künstler und selbst eine starke Individualität, so kommt er meistens schon mit einem fertigen Bild des Stücks auf die Probe und ist dann gewöhnlich sehr nervös und unangenehm berührt, wenn der Künstler aus seiner Anschauung heraus eine gänzlich abweichende Auffassung seines Charakters bringt. Der Regisseur läßt dann dem Künstler gar nicht erst die Zeit, die Skizze von der ersten Probe auszuführen, sondern besteht auf seiner Auffassung, zwingt dem Künstler entweder mit Liebe oder mit Gewalt etwas ihm Fremdes auf, spielt seine Autorität als Vorgesetzter aus und übt dadurch Druck und geistige Knechtung aus. Weigert sich der Künstler, so wird ihm entweder die Rolle abgenommen und anderweitig besetzt, oder er wird mittels Strafen klein gemacht; in beiden Fällen aber kommt er gar nicht dazu, sein Kunstwerk fertigzustellen und wird gezwungen, vor Publikum und Kritik mit seinem Namen eine Auffassung und ein Kunstwerk zu decken, welche gar nicht seine eigenen sind und seiner Anschauung vollkommen widersprechen. In dem ehrlichen Bestreben, das ihm anvertraute Werk des Dichters aufs beste entstehen zu lassen, fällt der Regisseur in den Fehler des Nivellierens; mir erscheint jedoch im Interesse der Kunst ein originelles Vergreifen einer Rolle durch einen Schauspieler, wenn es nicht geradezu im ärgsten Widerspruch mit den Absichten des Dichters steht, bei weitem wert-

voller als eine erzwungene, leidliche, ohne Begeisterung und Freude und ohne künstlerische Inspiration geschaffene Durchschnittsleistung. Diese Allmacht und unbedingte Gewalt über die geistige Tätigkeit andrer Künstler erscheint mir als etwas Ungeheuerliches; selbst wenn der Regisseur — wie vorausgesetzt — ein geschmackvoller, feiner, wirklich urteilskräftiger Mensch ist. Ein solcher müßte schon durch die Rollenbesetzung einen hauptsächlichen Teil seiner Tätigkeit für erledigt halten und nach getroffener Auswahl das Weitere ruhig dem künstlerischen Instinkt und der Individualität seiner Mitarbeiter — nicht seiner Untergebenen — überlassen und seine Tätigkeit auf den Proben als Berater, als alter ego jedes einzelnen und als Mittler der Gesamtheit auffassen. Aber die Regisseure sind in den allerseltensten Fällen solche Ideal-Geschöpfe. Es sind leider zumeist alte Routiniers und verkrachte Schauspieler, die ihre Tätigkeit als Amt betrachten; da dies Amt ihnen aber nicht Gott gegeben hat, gibt er ihnen auch nicht das Nötige dazu. Die Regietätigkeit ist mit vielen Fächern fast untrennbar verbunden. In der Provinz ist fast jeder Charakterkomiker, Heldenvater oder Charakterspieler zur Übernahme der Regie verpflichtet, da diese Fächer zumeist durch ältere erfahrene Schauspieler vertreten sind, ungeachtet seiner Eignung in künstlerischer und intellektueller Beziehung für diese wichtige Stellung. Solche Herren betrachten jeden künstlerischen Widerspruch des Schauspielers als persönliche Beleidigung und als Widerstand gegen die Amtsgewalt und würden eher sterben, als einen Irrtum oder Fehler einzugestehen. Der natürliche Freund, das unbedingte Bedürfnis des Schauspielers wird zu einem Knüppel zwischen seinen Beinen, der ihn in der freien Bewegung hemmt und sein künstlerisches Schaffen hindert und lähmt, anstatt es zu erleichtern und zu fördern.

Hoffentlich wird die wirtschaftliche und moralische Selbstbefreiung des Schauspielerstandes eine Folge der in meinen sechs Kapiteln angeregten Umwälzungen, auch diese geistigen Sklavenketten abzuschütteln, imstande sein.

Die Braut / von Emanuel von Bodman

Nun ist die Sonne gangen,
Ich schreite ohne Bangen
Querfeldein.
Wie still die Weiden stehen!
Kaum daß die Blumen wehen.
Nun will ich ganz allein
Mit meinem Ringe sein,
Den du mir, Mann, gegeben.
Wie schimmert er so klein
Im grauen Dämmerschein
Und schließt ein ganzes Leben
Mit seinen Schauern ein!

Kasperletheater

Lautenburgs Abschied / von Balthasar

Berlin spricht:

Willst du, Siegmund, doch dich von mir wenden?
Soll ich wirklich dich nach Wien entsenden?
Soll das Bündnis nun zu Ende sein?
Daß du ernsthaft dich machst auf die Strümpfe,
Freund, es ist und bleibt mir — eine Nymphe,
Und trotz Grübeln geht es mir nicht ein.

Aber fest stehts in mir ohne Schwanken:
Viel hat das Theater dir zu danken.
Wärs auch nur, daß einst den Tag man sah,
Der zum ersten Male den gloriosen
Alexander uns in Unterhosen
Brachte auf der Bühne menschlich nah.

Doch du Mann der höchst vergnügten Taten
Wardst auch oft zum Freund der Literaten,
So am Sonntag Mittag, zwölf bis drei.
Locktest an die Schar der Geistesriesen —
Abends ward sie wieder ausgewiesen,
Und es tönte laut der Brünste Schrei.

Ein Erfolg ließ sich wohl auch erzielen,
Drängte es dich, einmal selbst zu spielen,
Selbst die bunten Kleider anzuziehn,
Als Bonjour, zuweilen auch als Nathan...
Fängst in Wien du mit so böser Tat an,
Sieht man bald dich wieder in Berlin.

Zwar — man jauchzte in Begeisterungsschwipsen,
Wenn im Kampfe gegen Henrik Ibsen
Tratst als Hjalmar in die Schranken du?...
Schadenfreudig jauchzte die Gemeinde
Henrik Ibsens eingeschworener Feinde.
Jetzt ist Ibsen tot. Gönn ihm die Ruh.

Ungezählte Witze, Anekdoten,
Wie sie noch kein Bühnenmann geboten,
Gingen über dich im Volk herum.
Du jedoch mit Hilfe gall'scher Zoten
Krümmtest dich, beschwert von braunen Noten,
Aber Scherze nahmst du niemals krumm.

„Siegmund geht!" so tönt es in der Runde.
„Was für eine Riesentrauerkunde
Ist es, die an unser Ohr jetzt dringt?
Wer wird künftig zwingen uns zum Lachen,
Sich blamieren, sich zum Schaute machen,
Wenn der finstre Raimund dich verschlingt?"

Und als gält es, sich an dir zu rächen,
Setzten sie sich hin, mit dir zu zechen,
Wählten des Bankettes schöne Form.
Scheinbar wardst du an dem Tag gefeiert,
Doch in Wahrheit wardst du lackgemeiert,
Und fürwahr: der Ulk, er war enorm.

Also hat, eh man sichs abgewöhnet,
Man dich noch zum letzten Mal verhöhnet,
Dich, den Helden Ibsens und Froufrous.
Und du hast dich noch bedanken müssen,
Armer Siegmund, ohne es zu wissen —
Oder aber vielleicht wußtest du's??!

Rundschau

Schultheater

Die Prüfungsaufführungen unsrer Theaterschulen sind für die Psychologie der Kritik ein interessantes Phänomen. Interessant durch die völlig verschiedene Grundstimmung, mit der man zu ihnen und zu einer rechten Theateraufführung kommt. Der Kritiker nämlich, der nicht jeden gesunden Boden unter den Füßen verlieren will, darf nicht, wie so viele meinen, ins Theater gehen, ‚um zu kritisieren', um das Gute und Schlechte der einzelnen Leistungen auszufinden. Als Genießer muß er kommen, einer, der ergriffen und erheitert sein will, wie andre, und der nur vielleicht seine Sinne so geschult hat, daß gröbere, unreinere, plumpere Mittel sie nicht mehr überrumpeln. Erst wenn der erwartete Genuß sich einstellte oder — ausblieb, tut der Kritiker einen Schritt, der jenseits der Notwendigkeit jedes Zuschauers liegt: er spürt den Ursachen des eben erlebten Effektes nach; jetzt erst beginnt er zu prüfen und zu werten. Der erlebte Genuß bildet die Basis für alle Kritik.

Bei Schülervorstellungen aber ist es leider und notwendigerweise (und dies ist ihr tiefstes, untilgbares Manko!) umgekehrt. Kein Mensch tritt hier ein, um ‚Faust', um Schiller zu genießen: jeder will die einzelnen Akteure sehen, prüfen, bewerten. Die normalnaive Genießerstimmung des Publikums kommt nicht auf: es ist ein Parkett von Kritikern im sonst falschen, absoluten Sinne des Wortes. So fehlt der ganzen Vorstellung die rechte typische Atmosphäre der aufnahmewilligen Massenspannung, so arbeitet jeder der jungen Akteure unter anormalen, erschwerenden Bedingungen. So ist auch bei einsichtigster Leitung eine wirklich maßgebliche, das heißt, allen fundamentalen Bedingungen des Ernstfalles entsprechende Aufführung des Schultheaters unmöglich. Was im Ernstfall Basis der Kritik ist, wird hier Ziel, Spitze: erst wenn die Kritik nirgends starke Reibungsflächen findet, weil die Mitwirkenden mit leidlich reifer Fertigkeit ineinandergreifen, dann kommt vielleicht dem wachsamen Kritiker unmerklich doch eine Stimmung des Genusses auf, in dem man mit gesunden Augen statt durch die prüfende Lupe auf die Bühne blickt. Hier also kommt nur im günstigsten Fall, als höchster Lohn eine Disposition des Zuschauers zustande, die jeder andre Mime als ursprüngliches Gut, das nur nicht verscherzt zu werden braucht, besitzt.

In einer Reinhardtschen Schulaufführung der vorigen Woche wurde dieser bestmögliche Zustand zuweilen erreicht. Die unter Leitung Siegwart Friedmanns agierenden jungen Leute erreichten es namentlich in Ifflands ‚Hagestolzen', einen Eindruck der Dichtung zu geben. Es war der Eindruck, daß es nahezu frivol ist, diesen Dichter durch Vergleiche mit unsern Dreyer, Sudermann, Philippi zu beleidigen. In diesem geistig beschränkten, gemütlich sentimentalen Kreis waltet ein Darsteller von absoluter Ehrlichkeit, Empfindungsreinheit und höchst respektabler Gestaltungskraft — auf seinem kleinen Felde ganz gewiß ein wirklicher Dichter. Die an sich echte, uns aber leicht als verlogen berührende Atmosphäre, in der sich diese empfindungsselige Kunst bewegt, erträglich zu machen, dazu sind freilich gerade solche

jungen Leute, deren Talent die letzte Kunst alles wahrmachender Einfachheit natürlich noch nicht beherrscht, außerstande. Mit Bassermann und Else Lehmann wäre hier ein lohnender Schatz sauberer, herzlicher Menschlichkeit zu heben. Daß die Spieler von sich selbst zu solch allgemeinerer Betrachtung ablenken konnten, darin liegt ihr bestes Lob. Die Beschränkung liegt darin, daß sich über diesen vorteilhaften Gesamteindruck nun wieder kein besonderes Talent erhoben, daß keins hier oder nachher in den ‚Faust'-Szenen ein Sonderinteresse erzwungen hat. Es war eine ganze Menge wohlerzogenes Können zu sehen, das normal Empfundenem den üblichen Bühnenausdruck gab, aber es fehlte an Spuren einer unalltäglichen Veranlagung, an Zeichen einer Naturkraft, die einmal die Schulzucht überwinden und eigenes Leben schaffen wird. Jeder Elementarlaut fehlte, am auffälligsten dem Gretchen, das Fräulein Traute Kempner (Svanhildschen Angedenkens) so geschickt spielte. Eher als auf diese kühle Klugheit möchte ich auf den jungen Mann Hoffnung setzen, der als Mephisto seine ausgezeichneten Mittel noch in allerhand Konventionen, aber mit Energie und Witz brauchte.

Julius Bab

Komödie

Man kann drei Jahrgänge der Fliegenden Blätter durchstöbern und sich daraus eine Posse zusammenstellen. Portierfrauen und Bäckermeister werden lachen, und der Stückeschreiber hat seine Schuldigkeit getan. Man kann eine Geschichte mit heiterm Ausgang erfinden, sie dialogisieren, wirksame Aktschlüsse herstellen, die Szenen mit belustigenden Worten und Situationen aufputzen, und man hat die Lacher auf seiner Seite. Man kann wesentliche Züge von Personen, Ständen, Völkern, Rassen übertreiben, man kann spröde Jungfern mannstoll, Atheisten bigott, neunmal Weise neunundneunzig Mal dumm machen: das alles sind Wege zu Komödien verschiedenen Ranges. Doch immer muß es mit Witz, Satire, Ironie oder Humor geschehen.

Das Lustspiel jeder Art muß den Zuhörer lachen machen, und sei es unter Tränen. Und doch gibt es in Deutschland, wo der Humor ein rarer Artikel ist, immer wieder Leute, die ein Theaterstück mit ‚befriedigendem' Abschluß schlankweg Komödie überschreiben, unbekümmert um seinen Mangel an Witz oder an sonstigen lächernden Eigenschaften.

Kurt Martens, ein respektabler Novellist, hat einen echten Novellenstoff zu einer sogenannten ‚Komödie' verarbeitet, die typisch für diese Gattung deutscher Theaterschriftstellerei ist. Das Stück heißt: ‚Der Freudenmeister' (Berlin, Egon Fleischel & Cie.). In einem deutschen Kleinstaat führt gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts der Herzog ein strammevangelisches Regiment. Seine lebenslustige Gemahlin verweigert sich ihm seit der unfröhlichen Hochzeitsnacht und leidet an seelischer Verstimmung. Da kommt ein spanischer Abenteurer und Adept an den Hof und verspricht, die Herzogin zu heilen. Der Herzog gibt seine Zustimmung zur Kur und stellt dem neuen Freudenmeister einen Freibrief für den Venusdienst aus. („Wie so ein Mensch sich nur verändern kann!") Dafür soll der Magier aber hunderttausend Goldgulden dem Herzog aus Blei hervorzaubern. Am Hof beginnt ein üppiges Leben. Der Spanier kuriert die Herzogin, das heißt: er verführt und verkuppelt sie. Der Herzog aber merkt nichts, er ahnt nur und sinnt auf Entdeckung. Die im letzten Akt ‚par malheur' kommt, nachdem es mit dem Goldmachen auch Schwindel war. Alle Sünder werden begnadigt, nur

der Adept und sein Diener müssen baumeln. Und die Moral von der Geschicht: Auf den Rausch folgt der Katzenjammer.

Die kurze Analyse gibt natürlich keinen Begriff von der Langweiligkeit, die eine solche Komödie ausströmt. Mit dem besten Willen könnte kein Schauspieler eine Rolle des Stückes zu einer interessanten Figur gestalten, viel weniger noch zu einer lustigen. Man kann es dem Publikum nicht verübeln, wenn es mehr Gefallen findet an französischen pikanten Schwänken oder an derben Possen, als an solchen literarischen ‚Komödien'. Willi Speth

Der Florettwechsel im ‚Hamlet'

In der Morgennummer der Vossischen Zeitung vom 17. April gibt Herr Professor A. Döring in ausführlicher Darlegung eine auf tiefgründigen, teilweise in Buchform vorliegenden Hamlet-Studien beruhende Regieanweisung über den Wechsel der Waffen im letzten Akt des Dramas. Seine Ausführungen sind ein typischer Beweis dafür, wie unfruchtbar die Theorie ohne Kenntnis der Praxis ist. Denn für die Bühne ist Dörings Resultat belanglos, da er von vornherein sein Problem falsch erfaßt. Es ist nämlich gar nicht die Aufgabe des Regisseurs, die Florettszene lebensgetreu zu gestalten. Er hat überhaupt die Möglichkeiten der Fechtkunst erst in zweiter Linie zu berücksichtigen, in erster Linie aber den im Theater stets ausschlaggebenden Faktor: das Publikum. Diesem muß zur Steigerung der Spannung und zur Vermeidung einer spätern Überraschung sofort beigebracht werden, daß ein Wechsel der Florette stattgefunden hat, und es genügt vollständig, wenn dieser Vorgang nicht unwahrscheinlich erscheint. Fallen nun — nach Dörings Vorschlag — durch den Stoß des Laertes beide Waffen zu Boden und noch dazu beide auf die Seite Hamlets, so ist ja gewiß die Tatsache der Verwechslung sehr möglich. Wer bürgt aber dafür, daß das Publikum der Bühne (König, Laertes) und des Zuschauerraums dies auch merkt? Es ist daher nötig, diesen wichtigen Vorgang zu unterstreichen, und dies kann und muß durch das stumme Spiel des Laertes geschehen.

Er schlägt seinem Gegner die Waffe aus der Hand, hebt sie (wie Döring richtig bemerkt, gemäß dem Fechtkomment) sofort mit seiner linken Hand auf, legt sie neben seine eigene Waffe in die rechte Hand und wendet dann beide Florette, um seinem Gegner das Heft anzubieten. Er vergewissert sich mit einem kurzen, aber deutlichen Blick (langsames Senken, ruckartiges Heben des Kopfes), welche Spitze vergiftet ist, und überläßt dann mit dem Ausdruck der höchsten Spannung dem Prinzen die Wahl. Hierdurch werden die Zuschauer auf die Bedeutung dieses Moments aufmerksam. Erhöht wird ihre Spannung noch durch das kurze Zögern Hamlets, der den Blick des Laertes mit einem unwillkürlichen, erstaunten Zurückwerfen des Oberkörpers beantwortet und erst dann zugreift. Sofort erfahren die Zuschauer nun den Ausfall der Wahl durch das Entsetzen des Laertes, der kaum noch fähig ist, sich zu wehren: die Spannung hat ihren Höhepunkt erreicht.

Damit solche Nuancierung nicht aufdringlich wirkt, ist nur notwendig, daß sie blitzartig vor sich geht: höchstens zehn Sekunden darf Hamlet ohne Waffe sein. Georg Altman

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Wedekinds ‚Hidalla'/ von Alfred Polgar

Zur wiener Aufführung

Es gibt keine falschen und keine richtigen Standpunkte. Es gibt nur falsche oder richtige Vertretungen eines Standpunktes. Und im letzten Grund ist jeder Triumph einer ‚Erkenntnis', einer ‚Wahrheit' ein Sieg der Dialektik. Es gibt keine Behauptung, die recht ‚hat', es gibt nur eine, die recht ‚behält'. Die Welt wird nie überzeugt, stets nur überredet. Für beides hatten die klarsten Realmenschen, die Römer, nur ein Wort. Manchmal, wenn die Menschheit gar zu harthörig, wenn das, was sie hören soll, gar zu schwer, zu ungeschmeidig ist, um glatt in die Gehirne zu rutschen, bedarf es gewaltiger dialektischer Mittel, um es hineinzuzwingen. Es bedarf des drastischen Beispiels, der Wunder, der Leiden, der Selbsthingabe. Des Opfers in jeder Form. Die Menschheit (als Kundschaft des Genies, bei dem sie ihren Ideenbedarf deckt) vermutet mit Recht auch in diesem Metier ein gesundes Geschäftsprinzip wirksam, welches lautet: Wert für Wert. Es muß eine große Idee sein, der einer sein Können, seine Leidenschaft und Energie, eine größere, der er sein Geld, eine größte, der er sein Leben opfert. Und gerne nimmt die Menschheit so klug lancierte Ware.

Karl Hetman, der Held des Wedekindschen Schauspiels, hat wenig Glück mit seiner dialektischen Methode. Sie versagt. Der neue Ton seines Gedankens ist zu fremd, dringt aus zu weiter Ferne her. Leidenschaft, Hingabe, Selbstaufopferung — all diese ungeheuern Schalltrichter können ihn nicht so mächtig anschwellen lassen, daß vor seinem Klang Widerspruch und Bosheit der Welt schwiege. Er wird nur immer mehr ins Schrille, Burleske, Gigantisch-Absurde hinübergedreht. Dieser Hetman träumt von einer Welt der Schönheit, in der eine neue Moral herrschen sollte, keine Moral, die den Urquell der Triebe verschüttet und versandet, indem sie ihn nach kaufmännischen Zweckprinzipien ‚reguliert', sondern eine, die ihm seine Freiheit, seine sprudelnde Kraft, seine Himmel und Sonne spiegelnde Klarheit sichern will. [Nicht der Trieb ist gemein; gemein ist seine Unterdrückung und Ver-

wendung zu schäbigen Handelszwecken. Karl Hetman will ihn anders nützen: zur Regeneration des Geschlechts. An die Reichen wendet er sich. An die, welche die Sicherheit der Existenz haben, deren Dasein also nicht mehr im Bemühen des Wurzelfassens sich zu erschöpfen braucht, sondern um das Blühen und Früchtetragen besorgt sein darf. Um Schönheit. So gründet er den ‚Verein zur Züchtung von Rassemenschen'.

Und augenblicks beginnt sein Martyrium. Das Schöpfer-Martyrium. Die Qual, welche jeden Versuch zur Gestaltung einer Idee mit Schmerzen ohnegleichen würzt. Der Dramatiker Wedekind wird solche Qual oft genug, nicht am wenigsten, als er dieses ‚Hidalla'-Drama schrieb, verspürt haben. Müht sich sein Hetman nicht mit ähnlichen Mitteln ums reale Erscheinen einer nur gedachten Welt, wie der Dramatiker Wedekind? Mit der prasselnden Gewalt agitatorischer Rede, mit rücksichtsloser Preisgabe des eigenen Ich, mit dem Aufstellen gewaltiger Kulissen, mit Blut und Wunden, mit dem Zauber der starren Konsequenz in Durchsetzung eines Charakters, eines Gedankens, eines Instinkts. Der erste Griff schon, mit dem Hetman erschaffen will, was er bisher nur dachte, formt eine Karikatur statt eines Abbildes: den Verein zur Züchtung der Rassemenschen mit Großmeister Morosini an der Spitze. Doch duldet ers, in dem Gedanken, das sei nur eine Art vorläufigen Entwurfs, ein unreines Konzept des erträumten Schönheitsbundes. Aber die Erschaffung dieses Großmeisters Morosini — als ‚Idol, ohne das sich Menschenseelen nicht dauernd fesseln lassen' — ist ein demagogischer Zug des Hetman, der sich später an ihm rächen soll. Das Geschöpf wächst über den Schöpfer, das Idol verschlingt die Idee. Man denkt an Nietzsche und die jammervolle Not mißverständlicher Anbetung und Ablehnung, die sein Übermensch in der intellektuellen Welt heraufbeschworen hat.

Immer mehr entgleitet die Hetman-Idee der Absicht ihres Schöpfers und zerfließt in allerlei tragisch-groteskem Spuk. Alle geniale Kraft kann sie nicht halten, kein Opfer nährt sie. Es kommt der Augenblick, da Hetman ‚der Tod Lebensbedingung' scheint. Der Tod der Persönlichkeit Lebensbedingung für die Idee, die in jener Persönlichkeit ihre Verkörperung hatte. Aber auch dieses letzte, stärkste dialektische Argument, das die Hetmansche Wahrheit mit unsterblichem Glanz umfließen und die Menschen vor ihr in die Knie zwingen soll, wird ihm aus der Hand geschlagen. Ein Entwaffneter, ein völlig Wehrloser weicht er vorm Leben zurück. Der ‚abgrundtiefe unüberbrückbare Gegensatz', in dem er sich seit frühester Kindheit zur normalen Welt befindet, klafft weiter als je zwischen ihm und den andern. Ein Evangelium-Verkünder, den der giftige Atem der Welt ins Mysterium seiner wissenden Einsamkeit zurückfauchte. Einer, dem seine Heilsbotschaft in die Pfütze fiel. Ein Heiland, der Pech gehabt hat. Wie stellt er sich den andern dar? Wie jeder invertierte tragische Held — als Komiker, als dummer August. Der Zirkusdirektor Cotrelly, die Weltbrutalität in Person (und noch ein andres, wie man sehen wird), weist dem Hetman diese Rolle in der Lebenskomödie zu, worauf der nicht mehr länger mitspielen will.

Aber noch hat sich die Ironie des Schicksals an ihm nicht satt gehöhnt. Selbst den toten Hetman noch dupiert das beutegierige Leben. Der Verleger Launhart raubt Hetmans Werk „Hidalla, oder die Moral der Schönheit". Der Leib verfault — und die Seele holt der Teufel.

Dies ist die „Tragödie des Idealisten" in der Komödie. Daneben zieht die „Tragödie der Idee". Die beste und stärkste Wirkungskomponente des Schauspiels „Hidalla". Staunenswert vielfältig und mit einer echt dramatischen Kraft der Konzentration hat Wedekind dargestellt, wie die Idee, kaum daß sie ihrem Erdenker von den Lippen fiel, von Guten und Schlimmen verwalzt, beschmutzt, mißbraucht, zerbrochen wird. Da ist der Verleger Launhart, ein Prachtkerl in seiner beispiellos unsentimentalen Gier, ein Genie in seiner Art, der sozusagen jede Henne, die ihm ins Netz läuft, zwingt, goldene Eier zu legen. Da ist Morosini, das Idol, die lächerliche Personifikation der „Schönheit", das reine Animal (und deshalb Liebling aller vom Instinkt überwältigten Damen), das durch die „Idee" zu einer Art schändlichen Bewußtseins seiner selbst kommt. Dann Walter von Brühl, der Schriftsteller, der die Idee bebrütet, eine fahle Wissenschaft aus ihr macht; der im Dienst der Schönheitsidee direkt häßlich an ihr wird und ein häßliches Weib zur Gattin nimmt. Weiter: Gellinghausen, die korrekte Unintelligenz, die ganz und gar sterile Anständigkeit in Person, die von der geistigen Potenz des Idealisten gleichsam gehalten wird, damit ihr der Praktiker die Taschen leeren kann. Ferner Fürstin von Sonnenburg und Miß Grant, die für „das Mittel zum Zweck" der Rassemenschenzüchtung fanatisch begeistert sind. Ein Phänomen, das im Wedekindschen Zirkus ganz besonders gern gezeigt wird: Der Unterleib ohne Dame.

Dieses Schicksal einer großen Idee, die den normalen Menschlichkeiten zum Fraß vorgeworfen wird, ist in „Hidalla" meisterlich dargestellt. Mit einer wilden Lust an „äußersten Konsequenzen", mit einem Humor auf Tod und Leben sozusagen. Die Satire Wedekinds wirft immer diese ganz schrägen Strahlen, die burlesk-riesenhafte Schatten erzwingen. Seine Menschen haben dann etwas Fratzenhaftes in ihrer Visage, etwas Gespenstisch-Erschreckendes. Eine Mischung von Phantastischem und Niedrigem ist in ihnen, von Dämonie und Platt-Gemeinem — man möchte sagen: so träumte sie ein satirischer Kopf. Die Grenzen des Wahrscheinlichen weichen. Wenn die Fessel der gesellschaftlichen Form gesprengt ist, aus der steinernen Ruhe der bewußten Korrektheit Triebe und Begierden mit schamlosen Grimassen vorbrechen wie die gotischen Tiere aus der Kirchenfassade — dann hat man fast den Eindruck: moderne Walpurgisnacht. Hier, in „Hidalla", ists auch einmal so: im vierten Akt, in der Szene zwischen Morosini und den beiden Damen. Das Idol stellt einen Sessel auf den Tisch, setzt sich darauf und wirft paschamäßig sein Taschentuch zur Erde. Die beiden Anbeterinnen bedrängen ihn werbend, klettern auf die Stühle, ihm nach, zischeln ihm ihre Brunst ins Ohr. Es ist eine Szene von unmäßiger parodistischer Wildheit. Gleichsam: wie der Mann die Frau zu sich emporhebt! Oder die Szene mit dem

Zirkusdirektor Cotrelly. Ganz jenseits aller Möglichkeit. Eine groteske Vision. Ein unwirklicher Zirkusdirektor, der nicht von der Gasse zu kommen, sondern geradezu aus Hetmans Seele hervorzuspazieren scheint. Der Satan, der Versucher. Es heißt auch in der szenischen Anmerkung: „In seinem Gesichtsausdruck liegt etwas Altfränkisch-Mephistophelisches." Und der erste Satz, den er spricht, lautet kurios folgendermaßen: „Ich möchte sie gern in einer wichtigen Angelegenheit um ein — Selbstgespräch ersuchen."

Zur ‚Tragödie der Idee' im Drama gehört auch Hetmans eigene Beziehung zur Idee. Er scheitert an ihr, wie sie an ihm. Er kann die Idee nur denken, nicht leben. Und darin geht er unter, nachdem er vergeblich erstrebte, an der Existenz andrer, die jene Ideen leben könnten, seine umherirrende Hoffnung zu verankern. Dies ist die dritte Tragödie in ‚Hidalla', die Tragödie ‚Sein und Haben', die Beziehung zu Fanny Kettler, die Tragödie der eigenen Unzulänglichkeit. Hetman ist mißgestaltet, ein Krüppel. Er haßt sich — die Häßlichkeit — wie er Fanny Kettler — die Schönheit — liebt. Aber lieben heißt: begehren, heißt: besitzen, eins werden wollen. Es ist die tragische Spaltung in Hetman: daß die Sehnsucht seiner Seele eine andre ist, als die Sehnsucht seines Bluts. Er stellt jene Sehnsucht viel höher, kämpft heroisch gegen die eigenen Triebe, die seine höchste psychische und geistige Freiheit gefährden. Triebe, von denen Fanny sagt, daß sie „Fesseln seien, in die wir Menschenkinder geschmiedet sind, und die sich nicht zerreißen lassen, ohne daß wir uns der entsetzlichsten Hilflosigkeit preisgeben". Hier gerät man in eine psychologische Untiefe im Charakter des Hetman. Er nennt es seine ‚eigene Verdammung', wenn er die schöne Frau in den Armen hielte. Warum? Nur das Geschäft der Fortpflanzung, von einem Hetman geübt, wäre ein Verbrechen gegen die heiligste Hetmansche Idee. Aber Liebe ist doch nicht schon Zeugung. Oder ist sein Kult der Schönheit so priesterlich vertieft, daß schon die häßliche Nähe, die Berührung, der Genuß des Schönen durch ein Häßliches Befleckung und Lästerung bedeutet? Wäre es so, wo liegt die Grenze? Trinkt Hetman nicht mit gierigen Augen so viel Schönheit, als sein Blick nur fassen kann? Ist das schon Profanierung? Wo beginnt die ‚Verkuppelung der Schönheit an die scheußliche, grauenerregende Mißgestaltung'? Es ist überhaupt anzumerken, daß die sexuelle und die ästhetische Sphäre in diesem Drama fortwährend ineinander verfließen, während sie doch ganz gesonderte, wenn auch durch tausend gröbste und feinste Zusammenhänge kommunizierte Trieb- und Bewußtseins-Welten sind.

Frei und schön ist die Figur der Fanny Kettler erdacht. Sie liebt Hetman, das ‚Sein' des Hetman. Und ihre Liebe hat eine idealisierende, verklärende Kraft, der die ‚Mißgestalt' des Helden als ein lügnerisches, Schönheit bergendes Zufallskostüm erscheint. Sie liebt nicht den Inhalt, sondern die Größe seiner Idee. Sie liebt seine heldische Art, den Strahl seiner Intelligenz (gleichgültig, was sie strahle), das hochgespannte Verlangen seines Herzens. Sie fliegt ihm zu, nicht weil er die Schönheit verkündet.

Sondern weil er sie so heroisch, so romantisch-selbstlos, so ritterlich-unbeirrt verkündet. Sie schwärmt weniger für die Verkündigung der Schönheit, als vielmehr für die Schönheit der Verkündigung. Sie liebt das fanatisierte, dialektische Pathos seiner Persönlichkeit, nicht was dieses Pathos predigt. Sie liebt die stolze Diktion, nicht den Text seines Wollens und Wünschens. Sie liebt das Außerordentliche an ihm, den ekstatischen Klang seines Ich, den Wolkenflug seiner Träume. Sie liebt ihn vom ersten Moment seines Erscheinens an. Sie wird Mitglied des kuriosen ‚Rassemenschen-Bundes', nicht weil Ziele und Zwecke des Bundes ihr gefielen, sondern weil er für den Bund wirbt. Seinethalben drängt sie sich herzu, das geforderte Opfer, die pflichtmäßige Gunstgewährung an die Herren des Bundes, zu bringen; und seinethalben, dem allein sie doch angehört, sträubt sich jede Faser in ihr gegen das Opfer. Fanny Kettler repräsentiert die edelste, die beste Art des erotischen Instinkts. Und es zeigt sich, daß er durchaus nicht parallel läuft mit dem besten ästhetischen Bedürfnis. Was sie ihm doch so wertvoll macht, ihre Liebe, macht sie ihm wertlos. Er ist der superlativische Mann: der Fanatismus der Idee, stärker als alle Triebe. Sie ist die superlativische Frau: der Fanatismus des Triebes, stärker als alle Ideen.

Dieses Drama ‚Hidalla' ist kein großes Kunstwerk. Es hat genialische Konturen, aber blasse Farben. Und es ist eine so dünne Atmosphäre in diesem Schauspiel, daß seine Gestalten manchmal im luftleeren Raum zu agieren scheinen, daß man ihren gespenstischen Schrei mehr sieht als hört. Dramatisch völlig bewältigt scheint mir, wie gesagt, das Thema: ‚Schicksal der Idee.' Da ist alles Erscheinung, Aktion, symptomatisches Leben und Erleben geworden. Das ‚Schicksal des Idealisten' aber wird rhetorisch ausgewickelt, und das Drama ‚Sein und Haben' verläuft zum Teil unter der Erde, verschwindet den Blicken, schießt plötzlich mit elementarer Wucht hervor, ohne daß ein Werden dieser Gewalt, ein Versammeln dieser Kräfte dem Zuschauer offenbar geworden wäre. Um den Inhalt der Hetmanschen Lehre, das agens movens der Komödie, ließen sich Orgien des Widerspruchs und der Zustimmung feiern. Fürs Drama wichtiger als der Inhalt der Hetmanschen Idee aber ist ihre Wucht, ihre Schleuderkraft, ihr sausender Elan. Dieses Drama raucht mehr, als es flammt. Aber es hat Flamme, und man spürt ihren heißen Atem. Ich glaube nicht, daß ‚Hidalla' zu den literarischen Unvergänglichkeiten zählt, zu jenen, die ein künftiges Jahrhundert in seine geistige Schatzkammer hinüberretten wird. Aber ich glaube an einen hohen Kuriositätswert der Komödie. Und daran, daß ein kommender Franz Blei eines kommenden Säkulums sie in einem kommenden Inselverlag als literarische Köstlichkeit aus dem Staub des zwanzigsten Jahrhunderts herausfingern wird. Als das dramatische Werk, in dem zum überhaupt ersten Mal die Schönheit nicht als ein egoistisches, sondern als ein altruistisches, als ein Universalproblem der Menschheit behandelt wurde. Als das Werk, das zum ersten Mal die Figur und den Passionsweg eines ästhetischen Erlösers darzustellen versuchte.

In der Reihe der Wedekind-Dramen selbst stelle ich dieses Schauspiel weit rückwärts. Es ist stets interessant, hat aber nur selten die faszinierende, packende Gewalt seiner frühern Schöpfungen und gar nichts von der merkwürdig wolkigen Poesie, die sonst — so schön und licht im ‚Frühlingserwachen'! — auch um die schroffsten und finstersten Zacken seiner dramatischen Berglandschaft zieht. Es ist immer bei Wedekind: ein Schlachtfeld und eine Sonne, die drüber scheint. In ‚Hidalla' nur Schlachtfeld. Hetman, das ist ein echter Wedekind-Mensch. Der Dichter hat eine zärtliche Liebe für solche vulkanische Menschen, so unmäßig-Verlangende, so von Anfang an durch die Größe und Heftigkeit ihres Wollens Verlorene. Und Wedekindsche Helden müssen immer den Weg ihres Schicksals bis zu Ende gehen. Nicht gehen, nein: stürzen! Es ist immer, man kanns mit keinem schwächern Wort sagen: Titanenschicksal. Aus klaffendem Gegensatz zwischen der Unbegrenztheit des Wollens und der Begrenztheit des Könnens, aus dem Widerspruch zwischen dem jäh aufwärts treibenden Intellekt und der jäh abwärts stoßenden Triebgewalt in einem Menschen quillt die Ironie der Wedekind-Dramen. Und immer stellt er Menschen dar, deren höchste Geistigkeit zwar in Widerspruch mit den stärksten Instinkten ihres Blutes steht, aber doch von ihnen bedingt wird! Es zieht ein geheimnisvoller Strang von den dunkelsten Urtrieben der Wedekindschen Menschen zu ihrem hellsten Erkennen und Wollen. (Nietzsche sagt: das Böse ist des Menschen beste Kraft!) Die immer heftigere Spannung dieses Stranges, sein endliches Reißen — das ist das Drama. Man kann diese seltsame Verknüpfung, die gerade aus den trübsten Wurzelsäften eines Organismus dessen reinste geistige Blüte aufschießen läßt, diese merkwürdige organische Einheit von Engel und Dämon, wie sie Wedekind in einer Menschenseele zu zeigen liebt, zwiefach beurteilen. Je nachdem man annimmt, daß sie der Wunsch zeitigte: Gemeines zu adeln. oder die satirische Absicht: das Edelste im Gemeinsten bedingt zu zeigen, Noch mancherlei über das Typisch-Wedekindsche in diesem ‚Hidalla'-Drama wäre zu sagen. Über den gellenden, fast monotonen Fanfarenton der Charaktere, über den seltsamen Krach und Zusammenkrach der Tatsachen, diese Hauseinstürze der Handlung, die der Dichter so liebt, über den erotisch-penetranten Zirkuston und Zirkusgeruch seiner Dramen, über die clowneske Spaßigkeit, mit der seine Menschen ausgleiten und über die bezeichnende Flagge, die auf dem First fast aller seiner Gedanken- und Gefühlsbauten steht: die Peitsche!

Die Wedekindsche Dialektik überzeugt nicht, aber sie überrumpelt. Ihr sturmhaft Hinreißendes weht den Hörer fort, auch wo er nicht mitgehen will oder kann. Der Reiz, das Tempo dieser starken, absonderlichen Intelligenz wirkt, auch wo ihre Absicht falsch oder dunkel scheint. Man unterliegt ihr ein wenig so, wie Fanny Kettler ihrem Hetman. Über des Schützen Ziel liegt Nebel, aber die Kraft seines Bogens ist bewundernswert und der Klang seiner schwirrenden Pfeile eine sinnliche Freude.

Rittner

Es war einmal. Es war einmal — werden wir in alle Zukunft sagen müssen, da Rittner nach dem ersten Juni keine Bühne mehr betreten wird — es war einmal ein Schauspieler, der gar kein Schauspieler war. Von dieser Gattung soll, der Theatergeschichte zufolge, in gewissen langen, Jahrzehnte langen Zwischenräumen fast jedes europäische Land einen oder zwei Vertreter hervorgebracht haben. Rittner wäre also nur der vorläufig letzte Zweig eines alten Stammes gewesen. Ich glaube das nicht. Die Theatergeschichte ist, dank ihrem vergänglichen Material, die trügerischste Wissenschaft. Wenn man die Mimen, denen sie Rittner beiordnet, heute sehen könnte, so würde sich wahrscheinlich weiter nichts als eine oberflächliche Verwandtschaft der historischen Mission ergeben. Sie haben alle einmal, wie er, durch Absichtslosigkeit und Selbstentäußerung gegen Überlebtheit und Effekthascherei revoltiert. Das ist die ganze Übereinstimmung. Der Unterschied ist denn doch beträchtlicher. Es ist der Unterschied zwischen einer programmatischen und einer selbstverständlichen Naturwahrheit, zwischen einem ephemeren und einem lebenslänglichen Naturalismus, der keine Richtung ist, sondern der notwendige Ausdruck einer reinen Menschlichkeit. Jener andre Naturalismus kann und wird immer wieder zur Konvention erstarren, gegen die eine folgende Generation von neuem ankämpfen muß. Was unsre Väter als modernste Schauspielkunst verblüffte, mutet uns schon seit geraumer Zeit wie lebensfremdeste Chargierung an. Rittners Kunst war von unvergleichlich dauerhafterm Schlag. Ihre Echtheit war keinem Einfluß zugänglich und keinem Wandel unterworfen. Selbst die große Natur Bernhard Baumeisters ist irgendwie von der Tradition des Burgtheaters gemodelt worden und hat als Gegengabe diese Tradition gefärbt und aufgefrischt, wird also weiterleben. In dem jüngern, kulturärmern, traditionslosen Berlin konnte Rudolf Rittner vom 31. Oktober 1891 bis zum 4. Mai 1907 ein Eigener und ein Einziger bleiben. Er hat keine Erben, wie er keine Ahnen hatte. Als er anfing, brauchte er nichts zu verlernen, und als er abtrat, hatte er nichts zugelernt.

Darum, weil dieser Schauspieler gar kein Schauspieler war, kann man in der abstrakten Terminologie der Fachkritik eigentlich nur sagen, was er nicht war, was er nicht konnte und was er absichtlich unterließ. Er war keiner von den Tausendkünstlern, die passioniert und mühelos in die fremdesten Häute schlüpfen. Er verschmähte die Witze und Bravouren, die Ränke und Kniffe des Metiers. Sein Organismus hatte nicht die federnde Elastizität, um durch listige Steigerungen und vorbereitete Wirkungen zu überrumpeln. Sein Geist war mißtrauisch gegen die Wahrheit einer Empfindung, die Wert darauf legte, sich prunkvoll zu äußern. Dieses Mißtrauen, das

nicht minder richtig als Schamhaftigkeit der Seele zu bezeichnen ist, richtete sich aber auch gegen das begründetste Pathos und suchte es zu dämpfen. Für Schiller taugte das schlecht, und selbst ein Schnitzlerscher Vers, der nicht annähernd in dem Maße auf Wurf und Wucht und Glanz der Sprache gestellt ist, kam in diesem Munde zu kurz, weil auch in der ruhigen Rede zwar nicht Aufbau und Gliederung, wohl aber Rhythmus und Melodie vernachlässigt wurde. Den Eindruck der Gezwungenheit verstärkte in solchen Fällen das Kostüm, das kaum jemals wie das natürliche Gewand, sondern meistens wie eine Verkleidung aussah. Rittner durfte sich nicht verkleiden, nicht verstellen müssen. Er stieß unwillkürlich alles ab, was ihm gegen die eigene Natur ging. Wo er, um eine Rolle, eine Situation zu treffen, nichts weiter nötig gehabt hätte als eine Übertreibung der eigenen Natur, eine Verkünstelung des eigenen Tons, da ließ er Situation und Rolle fallen und blieb er selbst. Er hat immer nur sich selbst gespielt. Bei ihm war es, wie bei keinem zweiten Schauspieler, ein ganz gleichartiger und gleichwertiger Genuß, ob man ihn auf der Bühne oder außerhalb der Bühne sah.

Denn er wirkte nicht durch das, was er tat, sondern durch das, was er war. Und er war soviel, daß er uns durch sein bloßes Da-Sein sechzehn Jahre fesseln und bezaubern konnte und wahrhaftig nicht zu befürchten gehabt hätte, uns in den nächsten sechzehn Jahren zu verlieren. Sein Wesen war so glücklich gemischt, daß es uns Sehnsucht und Erfüllung zugleich bedeutete. Für dieses Doppelwesen war die Stimme, die einen hohen Tenor und einen tiefen Bariton, wie Trompete und Orgel, wie Klarinette und Cello vereinigte, der entsprechendste Ausdruck. Sie war satt und voll und fest und doch nie ohne feinste Vibration. Sie war der ganze Rittner: zwischen Muskelmännern und Nervenbündeln ein Mann mit Nerven. Einer, der nicht blos das Heimweh der Verzärtelung und Zerfeinerung nach der verloren gegangenen Kraft und Schwere verkörperte, sondern bereits die kraftvolle Feinheit selbst. Oder doch wohl richtiger: die verfeinerte Kraft. Zuerst nämlich war der Bauer Rittner dagewesen, Rudolfs Großvater oder noch sein Vater. Breitsohlig auf seinem Boden, urwüchsig, unbeleckt, gestrafft und strotzend von eingebornem Mark und Saft. Das wäre für uns ein Anblick gewesen, wie ein Acker, ein Baum, eine Landschaft, köstlich wie ein Naturbild, ein Naturereignis, und endlich wie sie. Um uns ein dauerndes, ein unerschöpfliches Besitztum zu werden, mußte ein Rittner von des Gedankens Blässe angekränkelt und doch gesund erhalten, zerrissen und doch ganz erhalten werden. Es entstand dieser reiche Mensch, seltsam, fugendicht und einmalig zusammengesetzt aus Naivität und Intellektualität, aus Nervosität und Derbheit, aus Germanentum und Slawentum, aus Dichter und Bauer, aus Musiker und Gaukler, von dessen Gauklertum wir nicht eher erfuhren, als

bis er es völlig unerträglich fand und kurz entschlossen von sich warf. Bis dahin war uns vor seiner Kunst nie ein Gedanke an Komödianterei gekommen. Da stand ein Mann, aufrecht, trotzig, lauter und klar, der beileibe nicht gaukelte, der nicht nach Beifall schielte, nicht Mätzchen und Mäskchen ersann und feilbot. Es war kein Theaterspiel, es war eine gelassene, noch bei Temperamentsentladungen gelassene Entfaltung von männlicher Kraft, die nicht grob, von männlicher Schönheit, die nicht dumm geblieben war. Wenn sich in tiefster Not aus Brust und Kehle dieses Mannes Töne würgten, die wie urtümlich, wie vorzeitlich klangen, so war doch ein Nebenton aus unsrer eigenen Zeit dabei, der uns am schmerzlichsten ergriff. Und wenn es schien, als ob diese erdverhaftete Kunst doch gar zu sehr der Phantasie entbehre, so war vielleicht der Betrachter noch phantasieärmer, der Phantastik im Flitterglanz und in Himmelshöhen suchte und sie in Rübezahls Bezirk, bei Waldschrat, Jau und Huhn, hätte finden können.

Jetzt ist der meisterliche Schöpfer dieser real-phantastischen Figuren, die wie zahllose andre aus dem Grunde der eigenen Natur geholt waren, von uns gegangen. Mit achtunddreißig Jahren. Es ist ein Unikum in der Theatergeschichte, wie der ganze Rittner ein Unikum war. Vorwurfsvoll und traurig umschweben ihn — wie Peer Gynt seine ungetanen Taten — die Schatten der Dichtergestalten, die auf sein Fleisch und sein Blut, seinen Nerv und seinen Kopf gewartet hatten, um wieder einmal lebendig zu werden. Jetzt können sie lange warten. Zu unsrer Generation werden in unsrer Sprache Götz und der Erbförster und der Richter von Zalamea kaum noch sprechen. Man ist versucht, die Schuldfrage aufzuwerfen, zu fragen, wer uns um diese und welche Erlebnisse nicht noch gebracht hat. Es ist zu vermuten, daß mancherlei zusammengewirkt hat. Der Niedergang der Sache, mit der Rittner hochgekommen war, kann nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein. Jede von den Konzessionen, die erst schweren, dann immer leichtern Herzens und immer häufiger gemacht wurden, mußte einen Mann persönlich treffen, der im treuen Dienst für jene Sache nicht gewankt und nicht gewichen war. Wenn Rittner das Brahmsche Repertoire und Ensemble von 1906 mit 1896 verglich, so mochte er allerdings an Gegenwart und Zukunft gleichermaßen verzweifeln und sich in dem Getriebe eines Tages überflüssig finden. Diesen Tag hätte Brahm mit einiger Energie und Einsicht noch lange, vielleicht noch ein paar Jahre lang, zu unserm und zu seinem eigenen Nutzen, hinauszögern können. Ganz abzuwenden war er nicht. Denn mit derselben zwingenden Notwendigkeit, mit der es diesen Bauernsprößling als Jüngling zur Bühne getrieben hatte, mußte es ihn als Mann schließlich von der Bühne treiben — „der Mutter Erde ausgesetztes Kind, das heimverlangt".

Richard Vallentin / von Willi Handl

Nach zwei Jahren öffentlicher Arbeit und heimlicher Ärgernisse geht nun Richard Vallentin, unbefriedigt und kaum gewürdigt, aus dem Deutschen Volkstheater und aus Wien weg. Es war ihm gerade nur gegönnt, den paar Leuten herzlich lieb zu werden, die sich nach einer intensivern und bewußtern Geistigkeit in den theatralischen Künsten Wiens sehnen. Von seiner positiven wiener Arbeit wird, wenn er uns einmal verlassen hat, kaum viel übrig geblieben sein. Man hat ihn zu sehr als Spezialität verwendet, als den Zier-Berliner sozusagen, als den auserwählten ‚modernen' Regisseur. Er bekam sein streng abgeschnittenes Ende Literatur zugeteilt; die Stücke vermutlich, zu denen weder die Direktion, noch die andern, wienerisch eingefahrenen Regisseure rechtes Zutrauen hatten. Denn alles das, wovon man glaubt, es müsse seiner höhern Qualitäten halber beim Publikum unbedingt durchfallen, wird ja bei uns Literatur genannt. Vallentin war also der Regisseur für die Literatur, und die andern waren Regisseure für den Erfolg. Natürlich hat das Publikum, das sich ja nie recht auskennt, die beiden so deutlich unterschiedenen Kategorieen oftmals miteinander verwechselt, die vorbestimmten Erfolge unvorsichtig durchfallen lassen oder die ekligen Literatur-Sachen mit unvermuteter Freude akzeptiert. Umso schlimmer, möchte ich fast sagen, für Vallentin. Denn auf diese Art kam er in das Repertoire, ohne es zu beherrschen, und wurde naturgemäß von ihm verschlungen. Wildes ‚Triviale Komödie' und Shaws ‚Mensch und Übermensch', die lautesten und nachhaltigsten Erfolge Vallentins, stehen jetzt als etwas gescheitere und nettere Salonstücke unter den vielen dummen und gewöhnlichen Salonstücken dieses Theaters. Wohl kann auch der Kunstfremdeste nicht übersehen, daß hier ein subtilerer Wille, ein gepflegterer Geist, geschicktere Hände am szenischen Gang und Bild gearbeitet haben, als anderswo. Aber die gute Menge ahnt doch nicht, daß mit diesen frischern und feinern Äußerlichkeiten auch gleich ein ganz andres Wesen in dieses Theater kommen könnte, ein kräftiger und verständlicher Ausdruck unsrer Zeit, überwacht und ausgeprägt von einem, der sich sehr wohl auf ihren künstlerischen Willen versteht. Dazu, der Menge dieses Gefühl nur einigermaßen zu geben, wären doch mehr Erfolge vonnöten gewesen, die tiefer greifen und wohl auch ernster hätten packen müssen. Aber — wie gesagt — man schob den Mann mißtrauisch in den literarischen Winkel, ließ ihn dort verdrossen sein einsames Handwerk treiben und sorgte dafür, daß das Theater im übrigen seine alten ausgefahrenen Wege ginge. Ein richtiges Zusammenwirken, ein künstlerischer Ausgleich zwischen diesem gelegentlichen Vallentin-Theater und dem sonstigen Deutschen Volkstheater hat niemals stattgefunden. Er selbst beklagt sich wohl auch über allerlei Intriguen, heimliche Machenschaften und versteckte Widerstände, die ihn allerorten gehemmt hätten: Theatergeschichten. Es mag ja wohl so sein, und es ist sehr zu bedauern. Denn hier, wo sich das künstlerische Leben sein Strählchen moderner Helligkeit mit tausend Anstrengungen und Selbst-

täuschungen von der wirtschaftlichen Verdrossenheit und der ästhetischen Indolenz erkämpfen muß, ist jede Zufuhr geistiger Energie auf das freudigste zu begrüßen. Richard Vallentin wird ja wohl auch nicht das starke Genie gewesen sein, das, bei einiger Freiheit der Aktion, den Stand unsrer Bühnen auf seine alte glanzvoll vorbildliche Höhe hätte reißen können. Er hat Fehler gemacht; hat in ‚Rosmersholm' sein ganz unzulängliches Material auf eine Höhe des Stils hinauftreiben wollen, daß diese armen, schwachen Kräfte schon auf halbem Wege den Atem verloren; hat in Gides ‚König Kandaules' den Sinn verfehlt und den Ton vergriffen. Aber er hat sich nie auf Schlamperei und kalte Routine eingelassen, hat nie auf bloßen Lärm und hohle Mache gearbeitet, hat immer was gesucht, immer was gewollt, was noch über den Kulissen und außerhalb der Rampe war. Er ist ein starker Wille und ein klarer Geist. So klar und stark, daß man ihm vielleicht manchmal ein kleines Plus an Phantasterei, an Rausch, an Weichheit und Nachgiebigkeit wünschen möchte. In seiner letzten Arbeit, der kurzsichtig klugen, scheinphilosophischen Heiratskomödie von Shaw, kam das wieder an den Tag. Der ganze Shaw, mit seinem jagenden Witz, der sich selbst überholt, mit seinem Gymnastiker-Temperament, mit seiner aufreizenden Exzentric-Grimasse, war in dieser Inszenierung; und nur sein Stückchen Geheimnis nicht, das arme kleine Philosophiechen, auf das sich dieser spaßige Gedankenverbesserer so unrechtmäßig viel einbildet. Mir ist nicht sehr leid darum; aber es hätte, meine ich, doch drin sein müssen, um dem Stück seine besondere Zeitgemäßheit, seine eigene Klasse zu geben. So wurde es denn, ohne das, eine sehr gescheite und — zur Verwunderung aller literarischen Leser — recht kurzweilige Komödie, mit der denn auch so ziemlich alle Zuschauer einverstanden waren. Die Unschuldigen sagten: Da kriegen sie sich wieder auf eine ganz besondere Weise, und die Snobs sagten: Es ist doch Bernard Shaw! Aber im Grunde war es nur Richard Vallentin und sein starkes Regietalent.

Sein Wirken in Wien ist nicht voll gewertet, wenn man seiner Verdienste um die Anfänge unsrer ‚Freien Volksbühne' nicht gedenkt. Der starke, selbstlose Eifer, mit dem er das Unternehmen über die ersten Werdesorgen wegtragen half, brachte gleich Kräfte des Gedeihens her und gab andern ein Beispiel. Der Macht dieses Beispiels ist zum großen Teil auch die ausgeglichene Schönheit und ganz durchgeistigte innere Energie jener eröffnenden Vorstellung (‚Zu den Sternen') zu danken, von der ich schon damals rühmend gesprochen habe. Später tauchten dann die gewissen ‚Bedenken' auf, die die Direktion des Deutschen Volkstheaters bewogen, ihrem Regisseur Vallentin die weitere Mitwirkung an diesen Vorstellungen zu untersagen. Man wollte ihn lieber in der gut abgemauerten Literatur-Abteilung des Volkstheaters einsam ins Leere arbeiten, als auf freierm Terrain ins Freie und Weite wirken lassen. Wenn bei uns einer sein schönes Eigentum nicht zu gebrauchen weiß, dann läßt er es lieber ungenutzt stehen, ehe er duldet, daß es andre berühren und sich daran freuen. Wien!

Los / von William Blake

Eno, alte Mutter, die den Wagen Leuthas
seit dem Tage der Donner in alter Zeit leitet,
unter der ewigen Eiche sitzend, zitterte
und erschütterte die feststehende Erde,
und ihre Rede brach also hervor:

O, ferne Zeiten!
als Liebe und Freude Anbetung waren,
als niemand für unrein gehalten wurde,
weder blinde Lüsternheit,
weder dünnlippiger Neid,
weder borstiger Zorn,
weder gelockter Mutwille.

Aber der Lüsternheit wurde voll eingeschüttet,
Neid ernährte das Fett der Lämmer,
Zorn das Blut der Löwen,
Mutwille wurde in Schlaf gewiegt
von der Laute der Jungfrau
oder gesättigt mit ihrer Liebe.

Bis Lüsternheit ihre Schlösser und Riegel brach
und schlief mit offenen Türen,
Neid bei des Reichen Fest sang,
dem Zorn ein kleines Mutterlamm aufwärts und abwärts folgte,
und Mutwille auf seiner eigenen treuen Liebe
eine Rasse von Riesen zeugte.

Wutrasend liefen die Flammen der Begierde
durch Himmel und Erde, lebende Flammen,
klug, geordnet, bewaffnet
mit Zerstörung und Seuchen. Inmitten
der ewige Prophet in eine Kette gebunden,
gezwungen, Urizens Schatten zu bewachen.
Rasend von Flüchen und Funken der Wut
rollen rund die Flammen, als Los seine Ketten wirft,
aus seiner Wut verdichtet aufsteigend,
rund und rund rollend und auf die Höhe steigend
in leeren Raum, in Nicht-Sein,
wo nichts war! Weit beiseite geschlagen,
stampfen seine Füße die ewigen wild-rasenden
Ströme weiter Flamme, sie rollen rund und rund

und öffnen auf allen Seiten ihren Weg
in Finsternis und schattige Dunkelheit.

Weit beiseite standen die Feuer, in der Leere
blieb Los zurück zwischen Feuer und Feuer,
sie erblickten ihn unter Zittern und Entsetzen,
sie standen weit beiseite, getrieben von seinen Händen
und seinen Füßen, die den niederen Abgrund
in Wut und heißem Unwillen stampften.

Doch aus den Feuern kein Licht. Alles war
um Los Finsternis, Hitze wurde nicht abgegrenzt
zu feurigen Kugeln aus seiner Wut,
die gigantischen Flammen zitterten und verbargen sich.

Kälte, Finsternis, Hemmung, ein Körper
ohne Schwanken, hart wie Diamant,
schwarz wie unbezwinglicher Marmor von Ägypten,
band den rasenden Unsterblichen ein,
und die getrennten Feuer froren ein,
ein gewaltiger Körper ohne Schwanken
band ein seine ausbreitenden klaren Sinne.

Der Unsterbliche stand erstarrt in der Mitte
des gewaltigen Felsens der Ewigkeit Zeiten auf Zeiten,
eine Nacht, ungeheuer dauernd,
ungeduldig, erstickt, steif, gehärtet.

Bis Ungeduld die harte Knechtschaft nicht länger ertrug,
zerriß, zerriß den gewaltigen Körper
mit einem Krach vom Unermeßlichen ins Unermeßliche.

Mittendurch in zahllose Stücke geborsten,
schleudert der prophetische Zorn, um Ausbruch kämpfend,
sie beiseite, wütend stampfend zu Staub,
und hebt, bröckelnd mit berstendem Schluchzen,
den schwarzen Marmor auf die Höhe in Stücken.

Neun Zeiten vollendeten ihre Kreise, als Los die glühende Masse hitzte
und sie in die Tiefen hinabwarf: die Tiefen entflohen in zurückströmenden Rauch:
die Sonne stand selbst-ausgeglichen, und Los lächelte vor Freude.
Er ergriff das gewaltige Rückgrat Urizens
und band es hinab zu der glühenden Täuschung.

Aber Licht war nicht, denn die Tiefe floh überall fort
und ließ eine ungestaltete finstere Leere. Hier liegt Urizen
unter finsteren Martern auf seinem glühenden Bett,
bis sein Gehirn in einem Fels und sein Herz in einer fleischigen Haut
vier Ströme bildeten, die den unermeßlichen Feuerkreis verdunkelten
und die Nacht hinabflossen: bis eine Gestalt vollendet war,
eine menschliche Täuschung in Finsternis und tiefe Wolken eingehüllt.

Aus dem zweiten Band von William Blakes ‚Ausgewählten Dichtungen', der, in der Übertragung von Adolf Knoblauch, in dieser Woche bei Oesterheld & Co., Berlin, erscheint.

Dresdner Hoftheater / von Bodo Wildberg

Am dresdner Hoftheater ist ‚Libussa' gegeben worden. Grillparzers wundervolles, ruhiges, reines Alterswerk. Eigentlich ein Lebenswerk. Denn früh schon, als er sein Zauberdrama ‚Drahomira' dichtete, später im Zusammenhang mit den Stimmungen, aus denen Sappho und Medea hervorgingen, hat er sich mit Libussa, der weisen Tochter Herzogs Krokus, innig beschäftigt und hat dann in den Zeiten der Revolution wieder nach dem Stoffe gegriffen. Nach einigen wäre das Drama schon 1848 vollendet gewesen, und nur kleinere Zusätze stammten aus des Meisters greisen Tagen. Einerlei: die Grundstimmung der Tragödie ist von größter Einheitlichkeit, und sie rührt gar seltsam an Phantasie und Herz und Sinne. Es ist eine weltanfängliche, morgenkühle, fabelhafte Stimmung. Wie der dampfende Acker der Kultur liegen die Zustände da; es ist noch das Märchenalter; die Geschichte eines Landes beginnt.

Böhmen: dieses Erzfabelland; diese uralte, riesige Gneisscholle, die eine Insel war, als ringsumher über dem Deutschland, Österreich, Polen der Zukunft das Meer flutete; Böhmen, das älteste Land Mitteleuropas, in dem noch heute schreckhafte dunkle Sagen asiatischer Herkunft leben: von dem tollen Mädchenkrieg, von der Amazone Wlasta, von Libussa, der Gründerin Prags, die halb als segenbringende Mutter des Volks, halb als männermordende Semiramis erscheint . . . .

Libussa: eine vom Schimmer göttlicher Abkunft umflossene Fürstin, eine Fee, eine Bringerin des Lichts. Daß sie herabsteigt zu einem aus dem Volk, seis auch ein Edler und Vortrefflicher, das ist an sich schon Tragik. Nicht länger schwebt eine heilige Lichtwolke über der ehrfürchtigen Menge. Das Märchen ist aus, die Wirklichkeit mit ihren harten Nöten hat angefangen.

In Grillparzers Schaffen leben zwei Grundempfindungen intensivster Art, und in ‚Libussa' sprechen sie noch einmal vernehmbar zu uns. Sie heißen etwa: Das Geschlechtliche stört die Harmonie der Seele — und: Die Kultur (sagen wir lieber, die Zivilisation) birgt tiefes Unglück, tiefste

Schatten, denen gegenüber das Naturparadies Rousseaus in lockendem Licht wie ein seliger Traum erscheint. Sappho und Medea erfahren es wie Libussa, daß die Berührung mit dem andern Geschlecht den großen Frieden, die innere Einheit einer außerordentlichen Frauenseele stört und vernichtet. Und der Trug, die Wertlosigkeit des lauten äußern und ‚politischen' Lebens und Strebens, wie eindrücklich hat sie der Dichter uns in seinem Traumdrama gewiesen; wie dringlich predigen sein Bischof, sein Kaiser Rudolf der Zweite, sein Priester (im Gespräch mit Hero) diese Lehren. Denkt man schließlich an des alten Dichters eigenes ängstlich versponnenes Dasein, an die frauenhaften Züge seines Wesens, an sein Verhältnis zur Fröhlich: dann wird sich ‚Libussa' entschleiern als das grillparzerischste aller seiner Werke, ergreifend groß und rührend wie das Geheimnis des Dichterlebens selbst.

Schaut man zurück auf die dresdner Aufführung, so kommen einem fürs erste lauter Worte artigen Lobes in den Mund: Wacker, brav, tüchtig, anerkennenswert. Wir entsinnen uns einiger wirklich sehr schöner Bühnenbilder, darunter des ‚tiefen Theaters mit dem Schloß der Schwestern', das eine echte böhmische Waldveste zeigte, mit einem holden Niederblick in Tannengründe über den langen, schattigen Wehrgang. Wir sahen farbige, feingestimmte Kostüme, die ein Künstler von nervöser Fühlsamkeit, der Maler Fanto, liebevoll entworfen hatte. Drei Lieblinge der Dresdner, die Salbach als Libussa, die Ulrich als Kascha, Wiecke als Primislaus, erweckten die Begeisterung der Zuschauer. Und doch nur: anerkennenswert, tüchtig, brav und wacker? Nichts mehr als das?

Der dresdner Hofbühne fehlt, wenigstens für die klassischen Dramen, ein dichterisch nachschaffender Regiekünstler. Ein Regisseur, der die unaussprechliche Innigkeit der Grillparzerschen Muse nachzuempfinden, der den mystischen Gehalt der Dichtung faßbar nach außen zu projizieren verstünde. Wo war jene morgenkühle, fabelgrau dämmernde Stimmung geblieben? Man wird mich belehren: Dergleichen stirbt in der heißen Theaterluft. Mag sein. Aber eins mußte die Regie erkennen: daß in ‚Libussa' zwei Stile miteinander wechseln, der Stil des symbolischen Märchendramas und des leichten Märchenlustspiels; und daß dies eine Schwäche des Stücks ist. Auch dem größten Dichter nachzuhelfen, ist keine Vermessenheit, vielmehr eine Pflicht der Regie, da die Theateratmosphäre anderseits soviel Zartes und Feines vernichten muß. Man hätte den Stilunterschied nicht merken dürfen. Die Regie Ernst Lewingers arbeitete ihn heraus. Die lustspielartigen Szenen gerieten ihr grotesk. Die Edlen des Landes waren urkomische Gesellen. Davon hab ich beim Lesen gar nichts gemerkt. Primislaus gab sich als schlauen tschechischen Bauern. Er ist ein armer Edelmann und der leuchtende Ahnherr von Königen und Kaisern. Wenn er, an seinem Tisch von Eisen tafelnd, die Abgesandten empfängt, da muß man fühlen: das ist der kommende Herrscher. All dies ließ uns Wiecke — dieser manchmal wundervolle Künstler — bitterlich entbehren. Als er

dann gegen den Schluß hin, in Liebes- und Fürstenszenen, stärker wirkte, war es zu spät. Frau Salbach, die Darstellerin der Libussa, war in den mittlern Szenen vortrefflich, die geborene Fürstin. Sonst aber spielte sie eben Theater, wie sies kann, nämlich: brav, wacker, tüchtig, anerkennenswert. Ob die Künstlerin den Kern der Libussa-Tragödie wahrgenommen hat? Ob der Regisseur ihr gesagt hat, daß Libussa am Manne stirbt? Von dieser Erkenntnis aus hätte sie ihre Krokustochter gestalten müssen. Die Worte der Wlasta hätten ihr ein Wink sein sollen:

„Du hast vermengt dich mit dem Irdischen,
Bist ausgetreten aus dem Kreis der deinen . . ."

Die Erscheinung dieser Libussa ließ es uns übrigens kaum glaublich dünken, daß sie dem gewaltsamen Aufruf ihrer Prophetengabe erliegen müsse. Libussa ist doch ein junges Mädchen und später eine junge Frau. Aber unser Publikum ist von den Elsas und Brünnhilden der Oper her an matronenhaft gewaltige Mädchen gewöhnt und läßt sich durch ihren Anblick nicht mehr im Genusse stören.

Schmerzlich habe ich das weiße Pferd vermißt. Es ist nicht übertrieben: das weiße Pferd Prischenk, Libussas Zelter, trägt die Märchenstimmung gewisser Szenen mit sich, und wenn es fehlt, so schwindet auch jene. Mit einem Winken in die Kulisse stellt man diesen Mangel nicht wieder her. In der bunten, hübsch belebten Volksfestszene störte ein schreckliches Theaterkind, das blumenbekränzt seine affektierten Sprünge machte und eine Zeitlang der Mittelpunkt des Bühnenbildes war. Erlaubt sich der Ballettmeister solche Scherze, so müßte ihm der Regisseur ein ‚Hand weg!' zudonnern dürfen.

Die Aufführung der Libussa zeigte wieder deutlich, über wie vorzügliche Mittel das dresdner Hoftheater verfügt, und wie viel es erreichen könnte, wäre eine ordnende Meisterseele da, die alle diese Kräfte zu harmonischem Wirken vereinte. ‚Getrennt marschieren und vereint schlagen', das denkt man sich wohl hier als Motto; aber meist wird ein ‚Getrennt marschieren und vereint verlieren' daraus. Gewiß sind hier bureaukratische Verhältnisse im Spiel: jeder macht seine Sache und kümmert sich nicht um die andern, darf es vielleicht nicht einmal. So werden vortreffliche Kräfte vergeudet: Schauspieler vom Range eines Wiecke, Sprechkünstler von der Vorbildlichkeit einer Ulrich, reizvolle Dekorationen, hübsche Kostüme: alles wirkt nebeneinander, nicht miteinander. Und so ist das Ergebnis günstigenfalls: wacker, brav, tüchtig — niemals aber: beglückend, befreiend, ein Eindruck fürs Leben.

Außer diesem Hauptmangel stehen noch zwei fatale Hindernisse der würdigen Wiedergabe der Klassiker im Wege. Der Regie ist es in Jahren nicht gelungen, den Darstellern einen einheitlichen Stil beizubringen. Da haben wir Ultranaturalisten wie den reichbegabten Froböse, Vertreter des deklamierenden Pathos wie die Ulrich und Salbach, Eklektiker wie Wiecke, daneben Routiniers die schwere Menge. Doch immerhin ein prächtiges

Material für die formende Künstlerhand eines echten Regisseurs. Der müßte sich aber auch getrauen, es den ‚Großen‘ offen zu sagen, wenn sie den Dichter nicht verstehen, oder wenn sie nur ihre Rolle kennen und nicht das Stück. Es wäre freilich unbillig, dem beengten Spielleiter eines Hoftheaters zuzumuten, was nur ein Direktor mit eiserner Hand und unbegrenzter Machtfülle durchzuführen imstande wäre.

Für den Unterschied zwischen dem Stil eines Schiller und eines Goethe, eines Grillparzer und eines Hebbel — für den Unterschied der einzelnen Dichtungen dieser Meister, etwa die Kluft zwischen ‚Egmont‘ und ‚Tasso‘, oder zwischen ‚Libussa‘ und ‚Weh dem, der lügt‘ scheint der gewissenhaften, fleißigen Regie des dresdner klassischen Schauspiels ebenfalls jegliches Verständnis zu fehlen. Man spielt Goethe wie Schiller und Egmont wie Tasso. Und dieser zweite große Mangel ist um so lebhafter zu beklagen, als einzelne Leistungen wirklich die höchste Bewunderung verdienen. Aber was hilft das alles, solange das geistige Band für all die Teile fehlt! Das dresdner Schauspielhaus könnte eine Musterbühne für das klassische Drama werden, wenn ein genialer, dichterischer Spielleiter hier freie, freieste Hand bekäme. Aber wann wird das geschehen?! Man wird sich wohl immer begnügen wollen, brav, wacker, tüchtig, anerkennenswert zu spielen, anstatt mit künstlerischem Schöpferwillen die Visionen der Dichter in Leben umzusetzen.

Kasperletheater

Kennen Sie Meier?

Meier mit ei geschrieben? Nicht? Nun, in diesem Falle möchte ich mir erlauben, Sie auf diesen Mann ergebenst aufmerksam zu machen. Er tritt gegenwärtig im Café Bümplitz auf, das, ich weiß nicht mehr genau, in welcher Straße liegt. Dort, inmitten schlechten und unpassenden Tabakqualms, roher Worte und zuklappender Bierglasdeckel, spielt er Abend für Abend, bis ihn eines Tages vielleicht eine kluge Direktion abholen will, woran ich eigentlich keinen Augenblick zweifle, daß es nächstens geschehen wird. Dieser Mann, dieser Meier, dieser Kerl ist ein Genie. Nicht nur, daß er einen lachen machen kann, wie zwanzige in ihrem zusammenaddierten Leben nicht lachen können, zum Zerplatzen, was sage ich, zum Zusammenkugeln, was da, zum Sterben, o Tölpel, keinen bessern Vergleich aus deinem Schriftstellerkopf herausstein-klopfen zu können, nicht nur, daß, sondern daß, bin ich konfus, ja, ganz recht, sondern daß ihm auch die ganz natürliche Aufreizung des tragischen Schauders nichts Unmögliches, sondern eine nur allzu leichte Sache ist. Bin ich eigentlich mit meinem Satz fertig oder nicht? Wenn nicht, so ists gerade eine schöne Sache zum Fortfahren.

Meier trägt auch Couplets vor mit einer fabelhaften Wurstigkeit, und die Sprache, die er dazu spricht, ist wohl die unanfechtbarste, die es gibt,

da er sie gleichsam, Brocken auf Brocken, fallen läßt, daß einer, der zuhorcht, auf den Gedanken kommen könnte, hinzugehen, zu des Mannes Füßen, um die Dinger da aufzulesen. Der Ton dieser Stimme, ich habe ihn nur zu genau studiert, gibt ungefähr klanglich den Eindruck wieder, den der Gang einer Schnecke aufs Auge macht, so prachtvoll langsam, so faul, so braun, so sehr gekrochen, so schleimig, so breiig und so sehr Kommichheutenichtkommichmorgen hört es sich an. Ein Genuß, ganz einfach. Ich kanns mit bestem Gewissen empfehlen.

Dieser Meier, muß man wissen, wenn man es noch nicht weiß, spielt einen Theaterdiener, seine Glanzrolle, eine Figur mit entsetzlichen Hosen, hohem Hut, angepappter Nase, Schachtel unter dem Arm, Löchern am Ellbogen, Zigarre im Mund, Maul statt nur frecher Schnauze und einem Bündel schlechter Witze auf der Tolpatschenzunge. Diese Figur ist zum Entzücken. Ich für mich habe sie jetzt bald, warten Sie mal, ich glaube, zum fünfzigsten Mal gesehen und bin noch lange nicht müde davon. Man wird eben nie müde, Vortreffliches anzuschauen.

Eine kleine Bühne, grell beleuchtet, ein Tisch darauf, ein Stuhl daneben, das soll das Bureau einer Direktorin vorstellen. Sie selber, die schlanke, jugendliche Frau, gibt bekannt, daß sie jetzt alles habe, was nötig sei, einen Zyklus von Vorstellungen zu eröffnen, nur eben gerade noch so ein Theaterdiener, das fehle ihr, aber sie habe bereits Annoncen in die Zeitungen einrücken lassen und sei nun begierig, wer sich melden wolle.

Tritt wer auf, gleich einem der Unterwelt entflogenen Geiste? Meier. Ei, der Teufel, natürlich, das hat man erwartet, aber sehen Sie, das Wunderbare ist, man sieht sich dennoch im höchsten Grade von der Neuheit überrascht, mit der es Meier mit ei versteht, die Treppe emporzuhosenbeinen, daß man in der Tat glauben muß, er müsse etwas gemacht haben, was in guter Gesellschaft nicht schicklich ist, auszusprechen.

Er meldet sich der erschrockenen Dame, die gewiß schon Oskar Wilde gelesen hat, mit einer sich nur allein für ihn geziemenden Umständlichkeit an, fragt und macht Dummheiten und fragt wieder, will wieder abziehen, tritt wieder auf, geht nochmals, um gleich wieder von neuem zu erscheinen, immer unverschämter, immer unanständiger in Wesen, Wort, Manier, Geberde, Ton und Haltung. Doch bei allem dem ist erstaunliches Talent, zur rechten Zeit eine Schweinerei zu sagen, und sie wie zu sagen? Wie, das muß eben einer gehört haben. Allabendlich hörens zwanzige, dreißige, sonnabends und sonntags achtzige, hunderte, hundertfünfzehne oder einer mehr an.

Ich habe schon gesagt, Meier könne auch tragisch wirken. Um dies zu bewerkstelligen, verändert er einfach seine Stimme und wirft seine Hände hoch, ein Mittel, das noch jedesmal geholfen hat. Alsdann ist er ein Wahnsinniger, ein König Leer; nicht Lear, sondern Leer, weil während dieser Produktion sämtliche Leute das machen, was in dem Vers enthalten ist: Und sie gingen flugs nach Hause! Ich allein pflege dann dazusitzen. Ich erfahre dann, was es heißt, Schreck zu empfinden, wenn plötzlich die Stimme eines Menschen ein turmhohes Haus wird, wie Meier seine, zu dessen offenen Fenstern und Türen irgend ein unbekanntes Ungeheuer herausbrüllt. Wie mich die Angst geschüttelt hat, jedesmal, und wie froh ich war, als aus dem Meier mit dem fürchterlichen oho oder hu oder uá wieder ein Meier mit ei wurde.

Kutsch

Rundschau

Pariser Oper

... „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz zum Empfinden und nur ein wenig etwas von der Musik verstünden und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Vieher und Bestien (was die Musik anbelangt)." Immer wieder und wieder kommen mir diese Worte in den Sinn, die der zweiundzwanzigjährige Mozart am 1. Mai 1778 von Paris aus in einem Klagebrief an den Vater schrieb. Gewiß trifft der Ausdruck ‚Vieher und Bestien' heute insofern nicht mehr ganz zu, als das gebildete pariser Publikum seit einigen Jahrzehnten wenigstens begonnen hat, mit dem Intellekt nachzuhelfen, wo das Gefühl, wo das Musikgemüt versagt. Aber noch immer fehlt diesem nervösen, revolutionären Volk das ‚Herz zum Empfinden' und vor allem das, was der Österreicher unübersetzbar zart und kosend mit dem lieben, so heimatlich wienerwaldlerischen Worte ‚Gusto' zu bezeichnen pflegt. Das französische Volk hat wohl Musikmacher, auch wohl Musikanten hervorgebracht, eigentliche Schöpfernaturen indessen — den einzigen überragenden Hector Berlioz ausgenommen — nicht. Leistet einer einmal etwas, im eigentlichen Sinne des Wortes ‚Musikalisches', wie etwa Massenet, dann haftet seine Seele an der romantischen Volksliedsehnsucht, an der schwärmerischen Chansonnierpathetik, die ja der Franzose von altersher, wohl eher des amoureusen Stoffes als der Musik wegen, so liebevoll hegt und pflegt. So erklären sich die Erfolge der französischen Chansonnieropern, etwa der ‚Miarka' des Alexandre Georges, die nichts als eine Sammlung von provençalischen Zigeunerliedern darstellt. So erklärt sich auch der Erfolg der ‚Legende du Point d'Argentan' von Felix Fourdrain, die jüngst das Premierpublikum der opéra-comique zu Tränen rührte. Es ist die romantische Blaublumensehnsucht des französischen Volkes nach Idealität, nach Reinheit und Abgeklärtheit, die in diesen schönheitsdurstigen Menschen immer lebt. Weiß ein Dichter und ein Komponist diese Seelenakzente des französischen Empfindens zu betonen, dann leuchtet in diesen unmusikalischen Menschen, in denen ja stets ein um so heißerer Drang nach musikalischer Erfüllung ruht, plötzlich ein Funke auf: die romantische Schwärmerei erfüllt sich musikalisch, aber in dem fast mittelalterlich dekorativen Sinne farbig erschauter mystischer Tonbilder, nicht überquellend musik-dramatisch. Es ist ungemein charakteristisch, daß es gerade die Massenetschule ist, der die Zukunft der musikalischen Popularität in Frankreich zu gehören scheint. Felix Fourdrain, der junge Komponist dieser Legende von der wundersamen argentanischen Spitze, die, aus den Silberfäden des Madonnengewandes an weißgewandeten Engeln gesponnen, einer armen Mutter Genesung für ihr krankes Kindlein verheißt — Fourdrain ist gleichsam ein Massenet-Präraffaelit, im Sinne der deutschen Nazarener. Er will nicht Massenets süße, weiche Kantilenen modern weiterentwickeln, sondern eher greift er auf den katholisch-femininen Grundzug, auf das Mysterienhafte in den Elementen der Massenetschen Musik zurück, verbrämt dann diese holden Klänge mit Volkslied-

elementen, indem er ein Originalvolkslied als Wiegenlied einflicht, weiß auch die dramatischen Höhepunkte des aus dem malerischen Marienlegendenrahmen nur vorübergehend herausschreitenden Textbuches (das von echten Librettodichtern, Cain und Bernède, herrührt) mehr nur dekorativ hervorzuheben, als breit auszumalen und gelangt auf diese Weise zu einem ganz eigenartigen Bühnenlegendenstil. Wir umschreiten das Bild dieser Legende und bleiben dann zuletzt wie gebannt stehen vor der schönen Schlußapotheose, in der die Mutter Gottes um Genesung für das kranke Kind der armen argentanischen Spitzenklöpplerin fleht, die aus dem Erlös der von den Engeln gesponnenen Wunderspitze ihrem Liebling ärztliche Behandlung wird zu teil werden lassen und ihn zu einem schönen Erdenkindlein wird heranwachsen sehen können ... Aber der Kern dieser Legende ist im Grunde nicht so sehr der Musik als der Malerei oder aber der Kindermärenepik zugänglich: es ist mehr melodramatische Illustrationsmusik, als Legendenoper. Also im Grunde eine echt französisch-„amusische" Legende. Und ganz ähnlich verhält es sich mit der dreiaktigen antiken Komödie ‚Circé' von Edouard Haraucourt. Auch hier haben wir eine dichterische Verarbeitung der odysseischen Circe-Episode vor uns, die das lyrische, sirenenhafte Element völlig in den Hintergrund stellt und das geistig-philosophische Symbol in nüchtern-lehrhaftem, fast predigtmäßigem Tone breit rhapsodisch vorträgt, ganz unbekümmert um die Verkrüppelung, die auf diese Weise dem antiken Stoffe widerfährt und — wie nennt es doch der Musikgott Mozart? — ‚viehisch-bestienhaft' gleichgültig gegenüber den Anforderungen des Komponisten. Man möchte fast glauben, die Brüder Paul und Lucien Hillemacher hätten sich die Komposition dieser Dichtung förmlich angemaßt, man möchte fast vermuten, in Haraucourts Dichtung eben nichts als eine rein literarisch zu fassende ‚antike Komödie' erblicken zu müssen. So wenig zugehörig, so unmusikalisch außenstehend wirkt die Partitur zu dieser ‚Circé'. Und es ist ungemein charakteristisch für den geringen Wert, den man in Paris auf die Musik zu legen pflegt, daß sich die Kritik, selbst diejenige des offiziellen Konservatoriumsdirektors Fauré im ‚Figaro', zu sieben Achteln mit der pedantischen Sezierung des Textbuches und zu einem Achtel mit der Musik der Brüder Hillemacher beschäftigt. So ist in Frankreich die Musik bereits völlig zur Magd degradiert ... Der Dichter vertieft die Circe-Episode symbolisch: die ‚Schweine', in die die Zauberin die Gefährten des Odysseus verwandelt, bedeuten ihm die tierischen Triebe, denen auch Odysseus selbst eine geraume Zeit verfällt, bis ihn dann das Gewissen, in Gestalt des greisen Gefährten Eurylochus, an sein Mannentum, an seine Gattenpflichten mahnt, und er das Zauberland verläßt. Um dramatische Kontraste ist es Herrn Haraucourt durchaus nicht zu tun. Im Gegenteil, er verstärkt den fast liturgischen Charakter seiner Dichtung noch durch die Hinzufügung des idealen Liebespaares Glycera und Elpenor, in dem er den Triumph der idealen Träume über brutale Erfüllung überaus lehrhaft aufzeigt. Es wirft von vornherein kein günstiges Licht auf die Gebrüder Hillemacher, daß sie sich zur Komposition eines derartig literarisch selbständigen Buches entschlossen. Ein Opernkomponist mit literarischen Ambitionen darf sich denn doch nicht zum Sklaven des Textdichters degradieren. Dies aber haben die beiden freundlichen Brüder getan. Sie ersterben in Ehrfurcht vor der tiefgründigen Symbolik ihres verehrten ‚Meisters' Haraucourt und begnügen sich damit, zu den Wor-

ten und Szenen eine derartig unauffällige Musik zu schreiben, daß man dem Kapellmeister am liebsten zurufen möchte: „Taktstock nieder! Abklopfen! Der Dichter hats Wort!“ Abgesehen von den Instrumentalvorspielen zum ersten und zweiten Akt, ist diese Partitur von einer beispiellosen Überflüssigkeit! Wenn auch der Textdichter den Komponisten nur sehr wenig entgegenkam, so hätten die beiden Brüder gemeinsam doch wohl ein einziges plastisches Thema, eine einzige sinnfällige Charakteristik finden können. Die Musik hätte das Symbol der Circeepisode verklären müssen, statt sie zu entnüchtern. Der Erfolg des Abends? Die Paillettenrobe Redferns, die die geschmeidigen Circeglieder des Fräulein Vix umfloß! . . . Arthur Neisser

Strindbergs ‚Traumspiel‘

August Strindberg hat mit vielen Göttern gerungen und auf viele Programme geschworen; einer Allmacht — der Phantasie — ist er doch stets treu geblieben, weil er nicht anders konnte, weil niemand von sich selber los kann. Er ist das dichterische Genie, das keine andre Welt anerkennt, als die, welche es geschaffen hat. In diesem Kosmos, der August Strindberg heißt, findet ein unerhörter und niemals ruhender Verbrennungsprozeß statt; sein Hirn ist ein Schmelzofen, dessen Feuerung niemals erlischt, der Erz und Schlacke von sich gibt, ohne scheinbar nach dem einen mehr als dem andern zu fragen. Das Schmelzen ist die Hauptsache.

Aber man wird nicht Künstler, ohne Herr über seine Welt zu sein. Das Kunstwerk hat seine Gesetze: Komposition und Motivierung. Die Logik der äußern Wirklichkeit wird immer eine Schranke für die Einbildung, und es gibt nur eine Art über die Schranke zu springen: man hebt die äußere Wirklichkeit für die innere auf; mit andern Worten: verkündet die unbeschränkte Herrschaft der Phantasie. Das tut der Traum: der lebt sein eigenes Leben mit seinen eigenen Gesetzen. Er hebt Zeit und Raum auf, schüttelt das im wachen Zustand Erlebte durcheinander, wie man zwei verschiedene Flüssigkeiten durcheinander schüttelt und eine neue bekommt. Für den Träumer ist der Traum, was das Einerlei des Alltags für den Wachen ist: etwas Selbstverständliches, das durchaus kein Erstaunen erregt, das einzig Natürliche. Die Erinnerung an den Traum beim Erwachen, die erst weckt das Erstaunen — dann erst überkommt einen das Gefühl von der Mystik und Unerklärlichkeit des Daseins.

Diesen Seelenprozeß, der träumen heißt, außerhalb des Träumers selber zu bringen, ihn frei, das heißt: zum Gedicht zu machen, hat Strindberg mit dem seltsamen und schönen Werk versucht, das wir jetzt auf der Bühne sehen. Wie der Mittelpunkt des Traumes der Träumer ist, so ist im ‚Traumspiel‘ der Dichter der Mittelpunkt. Was in dieser Zauberwelt geschieht, geschieht kraft einer Macht, gegen die man nicht appellieren kann: man muß es hinnehmen. Aber — klingt die Stimme des Dichters überall durch — das gleiche müssen wir mit dem Dasein tun; wir können nichts andres tun, als es hinzunehmen, wie es ist. Da das Grundgewebe des Daseins das Leiden ist, haben wir alle eine Wolke über uns. Von flüchtigen Sonnenstrahlen werden wir verlockt; die Liebe ist einer; aber der Genuß hat Schmerz nicht nur zur Folge, sondern zur Bedingung; und alle Freude wird mit zehnfältigem Leiden erkauft. „Es ist nicht leicht, Mensch zu sein“, ist das Leitmotiv.

Mit seiner brausenden und sprühenden Phantastik hat das ‚Traumspiel‘ eine eigentümlich abgeschlossene Bauart. Es steigt auf wie ein großes Orchesterwerk, eine Symphonie, deren

Stimmen tosen und rasen, einander zerreißen, sich wieder vereinigen und sich zu einem einzigen Klageschrei über die Ungewißheit, den Jammer und die Enttäuschungen des menschlichen Lebens erheben. In größerer Verdichtung hat Strindberg niemals sich selber gegeben, sein Grübeln, seine Anklagen, seinen Haß und seine Wehmut; alle seine Fragen, die zum Frager zurückkommen. Er predigt und höhnt und spielt. Er peitscht seine Menschenpuppen über die Bühne, läßt sie seine Melodie anstimmen und steckt sie wieder in die Klappe; holt sie wieder hervor und beginnt den Tanz aufs neue. Er hat die Alleinherrschaft des Traumes, und niemand kann sie so benutzen wie er. Alle Erklärungen vermeidet er hier. Und doch steigt aus allem das Bekenntnis empor, das das Fazit des Lebens wird: man weiß nichts weiter, als daß man leidet, und daß es vermutlich immer so weitergehen wird. Die Tochter des Gottes Indra verspricht, die Klage des Menschengeschlechts zum Thron hinauf zu tragen; eine Besserung aber kann sie auch nicht versprechen. Und hinter der Tür, welche der Lordkanzler vor allen vier Fakultäten öffnet, um die Lösung des Welträtsels zu finden, liegt — nichts.

Die Frage ist nun: soll ein Werk von der tiefen und empfindlichen Schönheit des ‚Traumspiels' auf die Bühne? Ein Experiment wird es immer, und dieses Experiment fällt für den Zuschauer verschieden aus, je nachdem man das Gedicht gelesen hat oder nicht. Hat man es gelesen, so kann es in wesentlichen Punkten nur verlieren, wenn man es sieht. Hat man es nicht gelesen, so muß die szenische Wiedergabe einem große und unvergängliche Eindrücke von Schönheit schenken. Das vom Dichter für die Aufführung verfaßte Vorspiel erhält dann seine Berechtigung; nach einer Lektüre ist es überflüssig, schwächt sogar ab.

Wie das ‚Traumspiel' auf dem Schwedischen Theater zu Stockholm dargestellt wird, liegt der Hauptfehler in dem Mangel an einer einheitlichen Stimmung. Der Traumton in Rede und Aktion wurde oft verfehlt; man trat aus dem Rahmen heraus; und die Beleuchtungseffekte, die hier eine so bedeutende Rolle spielen, waren nicht immer feinfühlig genug abgewogen. Aber die Schwierigkeiten der Regie können ja kaum bei irgend einem Drama größer sein, und das Resultat, das erreicht wurde in einer Reihe Szenen, wie zum Beispiel in der Fingalsgrotte, ist allen Ruhmes wert.

Unter den Spielern traf am besten Frau Harriet Bosse den Geist des Dramas. Ihre reine Diktion glänzte wie immer bei ihr, und der weiche, leicht schwebende Gang hatte das Vergeistigte an sich, das die Göttertochter verlangt. Im übrigen war das Spiel, wenn auch ungleich, doch zum Teil recht verdienstvoll. Bo Bergman

Das neue Thaliatheater in Elberfeld.

Das Yankee-Motto ‚Zeit ist Geld' steht heute bei uns mehr oder weniger über jedem Kapitel der Baugeschichte eines Hauses in seiner kunstbedrohenden Bedeutung. Die ungeheure Steigerung der Bodenwerte in den Zentren unsrer Städte macht die Hast der Bauherren erklärlich, die so schnell wie möglich wieder in den Genuß der Einkünfte aus ihren Grundstücken gelangen wollen. Einige Baufirmen haben sich die Aufgabe gestellt, im rasenden Tempo der Bauausführung höchste Virtuosität zu erlangen. Im Zeichen solcher Überhastung steht auch die Errichtung des neuen Thaliatheaters in Elberfeld durch die Firma Boswau & Knauer.

Daß die Feuchtigkeit des frischen Putzes die in Eile aufgetragenen Farben zerstört, daß sich an allen

Ecken Spuren der Unvollendung zeigen, ist schließlich nicht das Schlimmste; in der ruhigen Saison können solche Fehler beseitigt werden. Bedenklich ist, daß man allenthalben erkennt, wie dem ausführenden Architekten die in nervöser Hast angefertigten Zeichnungen gleichsam wie warme Semmeln unter den Händen fortgenommen wurden. Die Einrichtung und Architektur des Gebäudes beweist ein fleißiges Studium der neusten Theaterbauten. An der Linienführung der Ränge, an der pavillonartigen Gestaltung der Treppenaufgänge zum Foyer findet man leichte Ansätze eines bessern Könnens. Das Foyer selbst mit seiner unmöglichen Deckenlösung und den unschönen Glastüren, sowie die meisten Details des Zuschauerraums tragen den Stempel der Übereilung.

Das Thaliatheater ist bestimmt, zwei verschiedenen Zwecken zu dienen: im Winter der Spezialitätenvorstellung, im Sommer der Operette. Die Erbauer haben indes das Theater als Opernhaus eingerichtet, es der Variétékunst überlassend, sich, so gut es geht, darin zurechtzufinden. Die ursprüngliche Saalform der Variétés ist völlig abgestreift. Die Bühne, ohne jede Vorbühne, ist mit allen Einrichtungen für die moderne Oper ausgestattet. Das Foyer befindet sich an der Frontseite im ersten Obergeschoß ohne jede direkte Verbindung mit dem Zuschauerraum. Die Korridore liegen zu beiden Seiten des Zuschauerraums und sind durch geschlossene Wände von ihm abgetrennt. Über dem Parkett ziehen sich drei Ränge übereinander bis zur Bühne hin, ein leichtes Zurückbiegen der Balkonbrüstungen markiert die Proszeniumslogen, die architektonisch nicht hervorgehoben sind. Die Untersichten der Rangbalkone sind in leichte Kassetten geteilt; in ihrer Mitte hängen Glühlampen, die sich zu einem Lichterkranz vereinen. Auch die Deckenbeleuchtung besteht aus Glühlampen, die, auf einem Metallring befestigt, von Beleuchtungskörpern in Laternenform unterbrochen sind. Der Zuschauerraum faßt 2300 Personen, ist gut ventiliert und macht im allgemeinen den Eindruck eines größern Provinzialtheaters. An der Ostseite des Hauses ist ein Tagesrestaurant mit darüber liegendem Festsaal angebaut, der zugleich als Weinrestaurant dient. Dieser Saal von etwa 15,0 m Breite und 30,0 m Länge ist, vom Korridor des ersten Ranges und außerdem im getrennten Aufgang von der Straße aus zugänglich. Seine allzu kleinlich geteilte Kassettendecke, die enge Achsenstellung der Marmorpilaster verraten auch hier die Eile und unzureichende Durcharbeitung.

Da es in neuerer Zeit vielfach üblich geworden ist, Spezialitätenvorstellung und Operette in ein und demselben Hause unterzubringen, ist es zu bedauern, daß beim Thaliatheater der Versuch völlig unterblieben ist, eine Lösung zu finden, welche auf beide Zweckbestimmungen Rücksicht nimmt. Wenn auch die Anforderungen, die beide Gattungen an Bühne und Zuschauerraum stellen, grundverschieden sind, so lassen sich doch immerhin genügend Berührungspunkte finden, die einen solchen Versuch rechtfertigen. Stellen wir zunächst die Gegensätze fest, so decken sich die Anforderungen der Operette mit denjenigen der Oper und des Schauspiels. Das Variété hingegen hat eine Reihe von Künsten, wie Akrobaten-, Seiltänzer- und Turnkunst, von der Zirkusarena entlehnt, Künste, die dort für ihre Entfaltung die besten Vorbedingungen fanden. Auf akustische Vorzüge des Raumes rechnet fast ausschließlich der Kupletsänger, der sich indes durch

eine deutliche, manirierte Aussprache zu helfen weiß. Die amphitheatralische Anordnung der Sitzplätze mit höchstens einem Rangbalkon könnte als die günstigste Gestaltung des Zuschauerraums für das Variété bezeichnet werden.

Eine solche Form dürfte aber auch der Operette durchaus genügen, selbst wenn durch eine, etwa mit Rücksicht auf die Zahl der Sitzplätze erforderliche, allzu große Ausdehnung des Raumes die Akustik etwas beeinträchtigt würde. Denn schließlich verlangt die Durchschnittsoperette kaum, wie ein Kunstwerk höherer Gattung, in allen Fällen deutlich verstanden zu werden. Sie will vielmehr das Publikum belustigen und amüsieren, und dies ist zugleich ihr wesentlichster Berührungspunkt mit der Spezialitätenkunst. Weshalb also sind die Umgänge im Parkett mit den anschließenden Restaurationsräumen fortgelassen, die dem düsseldorfer Apollotheater noch einen Rest des Variétécharakters wahren? Weshalb sind sie in den Rängen ängstlich vermieden? Sie geben doch durch das bunte Gewoge in den Pausen, durch das Treiben der reichgeputzten Halbwelt dem Variété jenen fröhlichen, faszinierenden Charakter, dem hier im Thaliatheater jede Gelegenheit zur Entfaltung genommen ist. Der Operette würde das keinen Abbruch tun. Ist es vielleicht eine Rücksichtnahme auf den braven Philister des Wuppertals, der nun sorglos seine Gattin in das einst verpönte Variété führen kann? Es scheint fast so, denn, umgekehrt, hat man es nicht gewagt, ihm die ungern entbehrten Biertische zu nehmen und ihm das Rauchen zu verbieten. In diesen beiden einzigen Punkten hat man die Gepflogenheiten der Variétés beibehalten. Ebenso ist es unverständlich, weshalb die Vorbühne fortgelassen wurde, die die Operette nicht beeinträchtigt, für das Variété aber als bescheidener Ersatz für die Arena unerläßlich notwendig ist.

Ein weiterer Grund dafür, daß man nicht wenigstens die oben erwähnten Zugeständnisse an die Erfordernisse der Variétébühne bei der Gestaltung des Theaters gemacht hat, kann wohl nur darin zu suchen sein, daß die Spezialitätendirektoren das Bestreben haben, das Variété mit dem Theater auf eine Rangstufe zu stellen. Hier wurde offenbar gern der Vorwand der doppelten Zweckbestimmung benutzt, um dem Spezialitätentheater das Gewand des Opernhauses anzuziehen, weil dieses vornehmer erscheint, etwa wie der wohlhabend gewordene Vorstädter die Allüren der bessern Gesellschaft anzunehmen strebt. Die Folge wird sein, daß hierdurch den Darstellungen von Ballett, Pantomime und Gesang Vorschub geleistet wird, während die Künste der Akrobaten und Turner zurückgedrängt werden. Diese sind indes für das Variété von großer Bedeutung, da sie als Leistungen ersten Ranges ihrer Art sich betätigen, während die vorgenannten Künste, von der Operette und Oper entlehnt, meist minderwertige Darsteller finden, da die besten Kräfte sich den vornehmern Instituten zuwenden.

Ihre Eigenart werden sich die Variétés besser bewahren, wenn sie sich in der Richtung des neuen frankfurter Schumanntheaters weiterentwickeln. Heinrich Frese

Soloszene und Szenensolo

Ich sprach hier neulich von der Vortragskunst der Soloszene, der schauspielerischen Darstellung monologischer Gebilde, die neben der unschauspielerischen Rezitation lyrischer oder epischer Dichtung ihr Existenzrecht behaupten darf. Etwas ganz andres

als solche Soloszene ist der sattsam bekannte Vortrag ganzer vielstimmiger dramatischer Partien durch einen einzelnen Akteur. Ich möchte dies Unternehmen zum Unterschied als ‚Szenensolo' bezeichnen. Denn beim Vortrag der Soloszene liegt im Wesen des zu verkörpernden Kunstwerks die Notwendigkeit, daß ein einziger vorträgt; die gewöhnliche dramatische Szene aber kennt diese Notwendigkeit nicht, der Anlaß zur Häufung der Darstellungsaufgabe auf einen einzelnen liegt nur in der Willkür des Vortragenden: deshalb Szenensolo.

Schon das Gesagte macht den Verdacht rege, daß das Szenensolo eigentlich keine Kunstleistung sei. Wenn sich einer vornimmt, mir gleichzeitig, das heißt: unmittelbar nacheinander, Brutus, die römischen Bürger und Mark Anton zu verkörpern, so ist das vom Standpunkt des Dichters, der eine gleichzeitig sichtbare Mehrzahl von Körpern gewollt hat, sinnlos, vom Standpunkt der Schauspielkunst aber ist es eine rein quantitative Leistung. Denn die schauspielerische Kunst offenbart sich in der Vollendung der einzelnen Gestalt, nicht in der Menge noch im schnellen Wechsel der Leistungen. Die schauspielerische Größe wächst nicht durch Addition, das Szenensolo ergibt also kein künstlerisches Plus; es ist bestenfalls das Virtuosenstückchen eines Schauspielkünstlers. Ein Beiwerk — meist aber weniger.

Wenn der Schauspieler sich in eine Gestalt verwandelt, so wird das Zurückverwandeln in seine alte und vollends das Wiederverwandeln in eine neue Gestalt um so schwerer sein, je tiefer, das heißt: künstlerisch bedeutender jede Metamorphose ist. Der Akteur des Szenensolos, der in der Minute dreimal wechselnd Othello und Jago ist, wird diese Schnelle der Wandlung kaum anders erreichen können, als dadurch, daß er nur in geringe Tiefen der fremden Persönlichkeit eintaucht. Tiefen, aus denen die Rückkehr leicht ist, in denen aber auch nur leichtwiegende Menschlichkeiten zu erfassen sind. Wie man jede elektrische Maschine durch unaufhörliches Aus- und Einschalten des Stromes ruinieren kann, so muß, scheint mir, selbst ein echter Schauspielkünstler bei diesem beständigen Ab- und Einspannen der Selbstsuggestion zu einer nervösen Oberflächlichkeit gelangen. Mit dieser Oberflächlichkeit, die die Personen nur nach äußern Merkmalen differenziert, nähert sich aber das Szenensolo bedenklichst dem Werk des Verwandlungskünstlers. Der Schauspieler kann uns erschüttern, weil er im innersten der Dargestellte ist — der Verwandlungskünstler will all das nur scheinen, nur eine täuschende Außenseite geben, und amüsiert uns. Der Akteur des Szenensolos, der mit dem Geschick des Trapezkünstlers zehnmal in der Minute eine andre Illusion zu geben bemüht ist, scheint mir doch dem Fregoli näher als dem Bassermann. Er ist trotz psychologischen Allüren ein Bastard der Literatur und des Variétés, des Variétés, wo man Kunststücke macht, nicht der Bühne, wo man Kunstwerke machen sollte.

Mit all dem ist nicht im mindesten gesagt, daß eine künstlerisch schöne Vorlesung dramatischer Gedichte unmöglich oder unlohnend wäre. Nur müßte solche Vorlesung etwas ganz andres sein als das übliche Szenensolo unsrer Rezitationsvirtuosen, in dem sich ein Schauspieler müht, zehn Rollen zumal zu markieren. Der Vorleser müßte Körper und Mienenspiel fast ganz ruhen lassen und auch seine Stimme nicht als Schauspieler gebrauchen. Er müßte mit ihr nicht in äußerster Plastik Shylock, Porzia, Antonio und den Dogen zu geben suchen — er müßte den Ton des Dichters suchen, der all diese geschaffen hat. Er müßte die Worte des Dichters lesen,

über die in vibrierenden Lichtern wohl die Seelen all dieser Gestalten ziehen, auf deren Grunde doch aber fest, klar, überlegen der dritte, der große schaffende Zuschauer — die Dichterseele ruht. Alle sinnliche, individualisierende Fülle, die den Gestalten des Dichters erst der Schauspieler geben soll, muß sich dieser Vorleser versagen: dann wird er als Rezitator dramatischer Poesie etwas in sich Harmonisches, Schönes bieten, ganz wie der rechte Vorleser lyrischer und epischer Produkte. Für diese beiden Gebiete gibt es (in Richard Dehmel und Emil Milan etwa) doch schon Typen. Für das dramatische Gebiet aber dünkt sich begreiflicherweise noch immer der Schauspieler alleinberechtigter Vortragender. Sie regen auf dem Podium alle Gelenke, Mienen, Töne zugleich, spielen in die linke Ecke König Philipp, in die rechte Posa, machen Eboli mit Tenor- und Carlos mit Baritontönen, und erreichen mit alledem, daß man sie für fast so geschickt im Menschlichen, wie einen Tierstimmenimitator auf — seinem Gebiet hält. Statt das Wesen eines guten Sprechers zu geben, agieren sie den Schatten einer mäßigen Schauspielertruppe.

Auch Herr William Royaards, der neulich im Beethovensaal personenreiche Szenen Lessings, Goethes, Shakespeares höchst solo agierte, hat von der künstlerischen Hoffnungslosigkeit seines Bemühens keine Ahnung. So weit es einem einzelnen Mann im Frack möglich ist, bestrebte er sich, Porzia, Shylock, Graziano, Antonio, Doge zu scheinen — statt (im scharfen Sinne des Wortes) Shakespeare zu lesen. Daß Herr Royaards gar kein guter Verwandlungskünstler ist und die zahlreichen personae dramatis nicht sonderlich klar auseinanderhielt, beklage ich nicht sehr, weil mir persönlich der Sinn für Variétéleistungen fehlt. Lieber erkenne ich an, daß Royaards einige wenige der Gestalten, die ihm lagen, nicht sehr elementar, aber geschmackvoll und diskret zu beleben wußte. Wobei zu sagen ist, daß ihm Nathan und Shylock denn doch sehr viel näher liegen müssen als Brutus und Antonius. Julius Bab

Deutsche Uraufführungen

20. 4. Heinrich Lee: Am grünen Weg, Ein Stück heiteres Berlin. Berlin, Lustspielhaus im Schillertheater N.

Wolf von Metzsch-Schilbach: Eine Verlorene, Lebensbild. Hannover, Uniontheater.

21. 4. Frido Grelle: Bühne und Welt, Schauspiel. Leipzig, Schauspielhaus.

24. 4. Auer-Waldborn: Professor Graden, Schauspiel. Nürnberg, Intimes Theater.

Walter Bloem: Der neue Wille, Drama. Berlin, Im Lustspielhaus.

26. 4. Pastor Brakebusch: Jesus, Theodie. Plauen, Stadttheater.

29. 4. Carl Retsiem: Brautglocken, Einakter. Altona, Stadttheater.

S. Sborowitz: Freie Liebe, Lebensbild. Berlin, Luisentheater.

30. 4. Franz Schamann: Abschied, Einaktiges Schauspiel. Otto Rona: Ich bin der Vater, Einaktiger Schwank. Wien, Kleines Schauspielhaus.

1. 5. Eduard Stucken: Gawân, Mysterium. München, Residenztheater.

Wagh: Das pariser Modell, Lustspiel. Prag, Landestheater.

2. 5. Karl Frey und Wilhelm Hagen: Lieber bayrisch sterben, Drama. Erlangen, Stadttheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Die Rettung des Konsuls Bernick / von Willi Handl

Nun ist er zweimal vor unsern Augen gerettet worden. Bei uns ist der Mann genügend entschuldigt. Nun wird kein Theaterkundiger in Wien mehr glauben, der Konsul Bernick sei ein ganz verstockter Bösewicht, der nur zuletzt seinen Charakter wechselt wie sein Hemd; wir wissen, er ist im Grund eine leidlich gute Seele, aber im Zwang verfluchter Lügen so verstrickt, daß er sich selbst nicht finden kann. Erlebnisse reißen sein Inneres auf, man hilft ihm, er befreit sich, kommt zu Bewußtsein und zu einem guten Entschluß. (Etwas plötzlich zwar; aber wir verzeihen es dem damals noch halb französischen Ibsen.)

Das wissen wir nun. Wir mögen es wohl auch schon früher gewußt haben, sonst wären wir kaum je für das Werk so begeistert gewesen, wie es unsre stürmische Jugend vor fünfundzwanzig und auch noch vor zwanzig Jahren war. Aber das vergißt sich später ein wenig. Andre Werke bringen andre, wichtigere Erkenntnisse. Und kommt man dann in Dezennien auf dieses jugendlichere, im Geist so viel weniger subtile Drama des gewaltigen Meisters eingehender zurück, weil irgend eine Gelegenheit unsre erneute Aufmerksamkeit dafür verlangt, so wundert man sich ehrfürchtig, jetzt auf einmal so viele von den spätern Feinheiten, seelischen Übergängen, genialen Durchleuchtungen auch hier schon in den unverkennbaren Ansätzen voraus-deuten zu können. Aber sie waren nicht nur immer da, sondern waren uns auch immer — mehr oder weniger — bewußt; und waren immer ganz wesentliche Erfordernisse der Darstellung.

Gerade wir in Wien können uns kaum beklagen, daß diese Erfordernisse der menschlich erklärenden, zweiseitig beleuchtenden Darstellung uns nur allmählich und spät erfüllt worden seien. Der erste Konsul Bernick, den wir hier sahen, war wohl auch der beste, den es je gegeben hat: Friedrich Mitterwurzer. Er gab einen Menschen und seine Klasse; eine Schuld und ihre Spiegelung; eine Tat und ihre Notwendigkeit; ein Schicksal und seine

allseitige Erklärung. In der strahlenden Härte seines Bernick war so viel unbezwingliche Lebenskraft, daß zuletzt der Sieg des Mannes über sich selbst und seine Kreise als die schönste Konsequenz aller frühern Siege dieser grandiosen Kraft wohl begreiflich wurde. Ein Gesellschaftsmensch, der dank seiner gesündern Natur über die Gesellschaft hinauswächst, die ihn zwingen und ersticken will. Er ging, ohne je zu wanken, geradeaus, wie er mußte; und kam an sein inneres Ziel ohne Verlust an Energie. Nichts wurde zerbrochen und fortgeworfen; die außerordentlichen Potenzen dieses Bernick blieben alle erhalten; sie wurden nur anders gerichtet: gegen seine Klasse. Und das ist ja das Drama von Ibsen: daß ein bürgerlicher Mann von besondern Gaben schließlich gegen diese bürgerliche Klasse muß, weil seine Gaben im Kreis und im Sinne dieser Klasse nur Schlechtes und Verderbliches wirken können.

So gegenwartsicher und zukunftdeutend, so voll Sinn und voll Leben, voll Kraft und voll Entwicklung war in dieser Rolle Friedrich Mitterwurzer. Er ist nun zehn Jahre tot. Und der wäre ein arger Narr, der darum, weil das ja doch nicht wiederkommt, alles Heutige verkleinern und blind entwerten wollte. Nein, Gott sei Dank! Wir Späteren sind schon auch noch wert, daß wir leben; und die Schauspieler, die jetzt unser Leben spiegeln, haben immerhin den unschätzbaren Vorzug, daß sie da sind und sich jederzeit unsrer Sinne beweiskräftig bemächtigen können. Nur, wenn man historisch werten, ein bestimmtes Kunstwerk in die Entwicklung der ganzen Kunst einsetzen, eine einzelne Leistung am Reichtum und Fortgang der ganzen Zeit messen will, dann wird es doch wohl gut sein, seinem bißchen Gedächtnis nicht allzu eilfertig davonzulaufen, dann wird man es vielleicht nötig haben, sich zu besinnen und sich zu fragen: Haben wir wirklich in den Jahren, seit Mitterwurzer tot ist, die Kunst des modernen Schauspielers anders sehen und verstehen gelernt? Ist es möglich, daß gerade diese Rolle heute nicht etwa intensiver an Lebendigkeit und reicher an seelischer Wahrheit — aber doch gegenwärtiger, mit andern, unserm Geist wichtigern Erkenntnissen gespielt wird, als es jener Unübertreffliche konnte? Läßt sich heute etwa die schauspielerische Rettung des Konsuls Bernick mit modernern Mitteln, die aus einem neuen Wissen und Erkennen menschlicher Dinge (in dramatischem Lichte) geholt wären, eindringlicher durchführen?

Nun, es läßt sich nicht leugnen: wir haben seitdem ziemlich viel gelernt. Haben gelernt, die Menschen im Drama nicht mehr nach Charakteren, sondern nach Herkunft und Beruf, nach Wallungen des Bluts und bestimmenden Notwendigkeiten des Augenblicks erkannt und gedeutet zu sehen. Haben gelernt, uns ein Ich schauspielerisch in seine Schichtungen und Unterteile zerlegen zu lassen, bös und gut, erhaben und lächerlich — wie die zwingende Macht der Stunde eben die einzelnen Elemente zur Oberfläche drängt. In der Erkenntnis der vielfältigen Brechungen und Wandlungen seelischen Lichts im Medium der schauspielerischen Künste sind wir fortgeschritten. Wir haben viel gelernt in dieser Zeit; das meiste gewiß von

diesen Berlinern, die sich nun Jahr um Jahr unsern noch lange nicht ausgefühlten Dank dafür holen. Und — um es nur ganz roh und oberflächlich zu unterscheiden — die großen irdischen Lichter in diesem neuen Farbenspiel, die sozial Gestaltenden und elementar Gewaltigen sind Rittner und die Lehmann; und das große seelische Licht, das voll und in ungeteiltem Strom aus dem Tiefsten leuchtet, bringt Sauer; aber gerade den komplizierten, neuzeitig verfeinerten Apparat, der jeden Strahl innern Lichts zerlegen, auf mancherlei Art widerspiegeln, in scharf aufhellende Beziehung zu seinem Quell und Ursprung bringen kann, hat Albert Bassermann in seiner Technik. Unter den großen Seelenkennern und Seelenmalern des modernen Theaters ist er der witzigste, der beweglichste, der bewußteste; er ist der rastlos ausübende Psychologe. So mußte ihm, wenn irgend einem heute, die modernere, die seelisch ganz durchleuchtete, die von innen her bis ins kleinste begründete schauspielerische Rettung des Bernick gelingen.

Das wurde denn auch von gewichtigen Stimmen unsrer Kritik begeistert ausgerufen und in klugen Betrachtungen belegt. Ich aber — wie unerreichbar sind doch gültige Erkenntnisse in Dingen der Kunst! — ich saß verwirrt und bestürzt bei dieser Vorstellung der Brahmschen Leute. Ich getraute mich nicht, mir selbst zu glauben, und revidierte noch einmal meine Begriffe von modern und unzeitgemäß. Denn ich hatte plötzlich das Gefühl, dieser Konsul Bernick sei ein grandioses Beispiel ganz unmoderner und stilfeindlicher Schauspielerei, wie ich es nicht mehr gesehen habe, seitdem ich von Zacconis Oswald so grausam erschreckt und geängstigt worden bin. Mir erschien dieses Spiel als die grundlose Gewalttat eines machtvollen Künstlers — also unmodern; als die Auflösung alles Psychischen in Technik, Technik, Technik — also zweimal unmodern; als die Zerstörung eines bedeutenden Dramas durch einen bedeutenden Darsteller — also zehnmal unmodern.

Ich meine, modern sein heißt: im tiefen Gefühl unendlicher Zusammenhänge leben; heißt: zuerst und in allem die Relativität alles Seins und Geschehens anerkennen; heißt: die Grenzen zwischen Welt und Seele überwinden. (So modern in diesem Sinne Shakespeare und Goethe sind, so unmodern — wenn auch groß — ist Tolstoi, der die Dinge scheidet, sie absolut will, auf ihr besonderes Postament setzt, zwischen Gut und Böse, Erlaubt und Unerlaubt scharfe Linien zieht.) Das moderne Drama ist das Drama der Relativitäten, der bedingten Menschlichkeiten. Das moderne Theater gibt die erfüllende Darstellung aller bedingenden Momente, die dem Dichter in seiner Schöpfung wichtig waren. Es gibt Atmosphäre: ein ungreifbar wesenhaftes Medium, das den Zusammenhang der Menschen in diesem Stücke, untereinander und mit der ganzen übrigen Welt für unser Gefühl herstellt. Stimmung — wie man es gerne nennt — ist nur der seelische Reflex dieser Atmosphäre. Nun also, ‚Die Stützen der Gesellschaft' ist, in der Anlage wenigstens, ein modernes Drama. Es zeigt die gesellschaftliche Bedingtheit seiner Menschen, gibt ihre moralischen und wirtschaftlichen Zusammenhänge und führt diese noch perspektivisch abwärts (Krapp,

Laune) bis in die untersten sozialen Gründe. Dieses Stück modern spielen, heißt: es in seiner Atmosphäre spielen, in der Atmosphäre des kultiviert-korrupten Bürgertums. Die Kontrastfarben: Lona und Johann haben den Eindruck dieses Grundtons nur zu verstärken. Um das Schicksal einer ganzen Klasse von Menschen handelt es sich. Und jede Person im Stück — mit Ausnahme der beiden Amerikaner — hat irgendwie seine Klasse zu repräsentieren, ist mit der Absicht hingestellt, irgendwie von den Schmerzen und Schwächen, Lügen und Leiden, Idealen und Verkommenheiten dieser Klasse zu zeugen. Aus der komplizierten Gesamtheit dieser von einander abhängigen und mit einander verbundenen sozialen und moralischen Kräfte ergibt sich eben dann die große Relativität, das atmosphärisch Bedingte, das Moderne des Stücks. Aber der Repräsentant aller dieser Repräsentanten, in dem sich die Kraft und die Schwäche, das Gute und das Böse seiner Klasse gleichermaßen und in den höchsten Potenzen vereinigt, ist eben Konsul Bernick. Er ist der Inbegriff des kultiviert-korrupten Bürgertums; die Essenz derjenigen Menschlichkeit, die ihn täglich und stündlich umgibt. Nur im engsten Zusammenhang mit dieser kann er von uns verstanden, nur als ein Bürger unter Bürgern kann er uns modern dargestellt werden. Seine einzig mögliche Rettung auf der Bühne ist heute der schauspielerische Nachweis seiner sozialen Gebundenheit; er muß, in jedem Moment des Spiels, mit seiner ganzen kulturellen Atmosphäre gespielt werden.

Bassermann aber gibt ein ganz voraussetzungsloses, übermenschlich großes Individuum; einen Barbaren mit ungeheuern innern Kräften, der von nirgends herkommt und zu niemandem gehört; ein geängstetes Raubtier. Er hat sozusagen alle Luft um sich her aufgesogen; nichts Gleichartiges kann neben ihm gedeihen. Das ganze Licht, mit dem die Verstrickungen und Verhängnisse in diesem Drama beleuchtet werden, braucht er für sich allein, zieht es mit der unerhörten Gewaltsamkeit seines Spiels ganz auf sich. Er steht plötzlich einsam da in diesem Stück, spielt gleichsam nur in sich hinein, spielt nichts andres als: gequältes Gewissen. Und spielt es mit erschütternden Nervenanfällen, mit Schluchzen und Schlucken, mit den blendendsten Eingebungen einer außerordentlichen Phantasie, mit der Vollendung einer ganz persönlichen Technik. Spielt es als unerreichter Virtuose seiner künstlerischen Art, auf das feinste durchgebildet und doch ohne Kultur; weil die wichtigen Zusammenhänge fehlen, das Atmosphärische, die menschliche Relativität — das im modernen Sinne Dramatische an der Rolle. So, ohne Luft und ohne Erde, nur als ein Stück abgesonderter mühevoller Arbeit, die keinen Zweck hat, als sich selbst, spielte Zacconi den Oswald. Großartig — aber ganz unmodern.

Wer den Bernick modern spielen will, muß zunächst den Bourgeois, den Patrizier spielen. Da kann sich unser Burgtheater, das vor den erdig-proletarischen Künsten des Naturalismus verdrossen stehen blieb, wieder munter regen und unter seinen Besten Umschau halten. Patrizier — Salonmenschen — Burgtheatermenschen! Da ist einer, vornehm — und mit

einem Hang zur Ziererei, nobel — und mit einer Neigung zur Hoffart, von größter innerer Wärme — aber nie ohne Haltung. Das ist Ernst Hartmann. Sein Bernick faßte — in scheinbar absichtsloser Selbstverständlichkeit — den Sinn des ganzen Stücks zusammen. Da war zunächst die ruhige, unaufdringliche Distinktion des geborenen Patriziers; da war die kleine, nicht unschöne Koketterie des reichen Provinzlers, der in Paris erzogen worden ist; da war der scharfe, gezwungene Ton des guten Bürgers mit dem schlechten Gewissen; da war die wohlanständige Lüge; da war das fahle Verbrechen, das seine Haltung zu wahren weiß; da war die letzte große Verzweiflung, der bebende Schmerz um sich selbst, der aus den unversiegten Quellen eines lebendigen Herzens reich und heiß heraufquoll. Da war eine Menschlichkeit, von allen Seiten bedingt und bestimmt, von ihrem sozialen Boden genährt, in ihrer kulturellen Atmosphäre erwachsen. Da war ein Drama und ein dramatisch entwickeltes Schicksal. Da war ein künstlerisches Gestalten nach den Absichten und Zwecken des Ganzen; vielleicht nicht immer im vollen Besitz der erforderlichen Kraft, gewiß nicht mit allen Reichtümern psychologischer Kleinkunst gesegnet, aber — ich kann mir nicht helfen — durchaus modern im Sinne dieses modernen Stücks.

Und das versteht sich ja von selbst, daß dieser Bernick seine ebenbürtige Umgebung, sozusagen seine soziale Erklärung, immer um sich hatte (Lona Hessel, die ja nicht eigentlich dazu gehört, nehme ich aus). Sie brauchten ja nur die Salonmenschen, die sie jahrzehntelang ernsthaft und in gutem Glauben gespielt hatten, jetzt ein wenig kritisch umzufassen! Bei Brahm aber setzt sich auch diese Umgebung (wieder ist Lona Hessel auszunehmen, aber diesmal im lobpreisenden Sinne) aus gleichgültigen, sozial ganz farblosen Chargen zusammen; um so einsamer, unverbundener, virtuosenhafter erscheint dann dieser sonderbare Bernick.

Mitterwurzer spielte: ‚Die Stützen der Gesellschaft', das Drama eines Starken, der durch sein Schicksal stärker wird als seine ganze Klasse. Bei Brahm spielt man: ‚Die Stützen der Gesellschaft', psychologisches Gemälde der Gewissensqualen eines neurasthenischen Großhändlers. Im Burgtheater spielt man: ‚Die Stützen der Gesellschaft', das Drama der korrupten Bürgerkultur. Die Rettung des Konsuls geschah bei Mitterwurzer durch die überzeugende Macht seiner eigenen Persönlichkeit, geschieht bei Bassermann durch die Gewalt der einzelnen Nuance und geschieht bei Hartmann durch die eindringliche Spiegelung einer Gesellschafts-Atmosphäre. Ich finde nun: Von diesen Bernicks war Mitterwurzer weitaus der mächtigste, ist Bassermann sicher der interessanteste, ist Hartmann aber — unser Hartmann, der schon unter Laube zu spielen begann! — der modernste, weil sein Stil allein das künstlerische Leben von der Atmosphäre des ganzen Dramas zu empfangen scheint.

Andre freilich, deren Meinung ich zu achten gewohnt bin, sehen diese Sache gerade umgekehrt. Verlasse sich einer auf Eindrücke und Urteile; ich kenne mich gar nicht mehr aus. Der Teufel hole die ganze Kritik!

Gawân/ von Leo Greiner

Es ist nicht viel, um dessentwillen ich dieses Stück liebe: Gawân von Eduard Stucken. Einmal spricht eine Frauenstimme ein Lied: von den Weihnachtskerzen. Ein andermal fragt ein Gatte, der einen reinen Toren tagsüber allein bei seinem schönen Weibe ließ, um ihn in böser Absicht zu verlocken, den Jüngling nach allem, was er an diesem Tage von dem Weibe genoß: und der Jüngling küßt ihn auf die Stirn. Sonst nichts. In jenem Liede blüht lang Vergessenes auf: Kindereinfalt, religiös ausströmend, mystische Innigkeit, wie sie aus den Liedern des siebzehnten Jahrhunderts zuweilen zu uns herübertönt, Schmerzlich-Versehntes, Lieblich-Deutendes, Blumenhaft-Zartes. Dieser Kuß aber hat eine seltsam lösende Schlichtheit. Die stille Klage der Kinder, wenn ein fremdes Gefühl ihre hilflosen Seelchen im Angesicht dieser ungeheuern Welt ergreift, von dem sie selbst nichts wissen, und das sie nicht aussprechen können, das wir zuweilen auch aus den Augen von Tieren stumm und machtlos heraufklagen sehen — solch stille Klage ergreift uns einen Augenblick, wenn Gawân den bösen Ritter auf die Stirn küßt. Es ist, als sei für die Dauer einer Sekunde der Vorhang weggezogen, der uns das Leid der Menschen verhüllt, und eine gütige Dichterhand zeigt uns Landschaften und Traumbilder, die wir seit unsern Kindheitstagen vergessen haben.

Um dieser zwei Momente willen, die mit einer auf der heutigen Bühne kaum wieder erreichten, tief im tiefsten Unbewußten wurzelnden menschlichen und dichterischen Gewalt auf mich einströmten, ist mir ‚Gawân‘ herznah geblieben, obwohl sich die übrigen Eindrücke, die ich davon empfing, rasch verflüchtigt haben und nichts Dauerndes in mir zurückließen. Das Stück, ein Mysterium aus dem Artuskreise, das mit den primitivsten Begriffen von Sünde, Schuld und Erlösung im mittelalterlich-christlichen Sinne operiert und trotz eines Versuches am Schlusse, die Schuld in die Reihe der lebenschaffenden Mächte hineinzuziehen, seltsam weltfremd, absagend und von jener sinnlich-übersinnlichen Schwüle ist, die einst in der Geschichte der Entdeckung der Persönlichkeit voraufging, dies Stück stammt aus einer Quelle, aus der noch nie Dramen entstanden sind: aus einem zarten, wehleidigen Gefühl, das gar nicht versucht, den Intellekt zu Hilfe zu rufen, wenn seine kindliche Bangigkeit sich zu Angst und Grauen steigern will, das sich hinter den Rockschößen der Mutter Gottes versteckt, wenn der Böse ein Getöse macht. Stuckens Symbolik ist von einer Kindlichkeit, daß sie für Menschen, die nicht mehr am Anfang stehen und schon einige Male derb geschüttelt worden sind, keinerlei Bildkraft mehr besitzt. Ei ja, das war damals! Als wir achtzehn Jahre zählten und glaubten, kein Weib ansehen zu können, ohne daß es in den Wolken eine rollende Schlacht um das Heil unsrer Seele gäbe. Jetzt wissen wir, daß die Mächte dem Welttreiben weit betrachtender gegenüberstehen und noch lange keinen Grund zum tätigen Eingreifen fühlen, so oft eine schöne Paladinne ihre Brüste entblößt. Die widerwillige

Sprödigkeit, mit der die Zuschauer den Suggestionen der Bühne zu widerstreben pflegen, und die nur bei jenen zwei Stellen vom Dichter überwunden wurde, verstärkte sich vor dem Ganzen von Akt zu Akt: ein Schattenspiel aus alter Zeit, für andre Menschen geschrieben, mit längst verwundenen Schauern und Idealen angefüllt, zog blaß und seelenlos an uns vorüber.

Was wir in München als ein Erlebnis begrüßen: Inszenierung und Darstellung des Residenztheaters, fordert Erwähnung. Runges Regie schuf Bilder. Was sonst kaum einmal vorkommt: der Regisseur hatte sich vom Zettel auf die Bühne verirrt und macht sich kräftig bemerkbar, im Szenischen und im Darstellerischen. Etwas wie eine Hand war da, die unsichtbar schob, herausholte, zusammenschloß. Und dann stand Albert Heine auf der Bühne. Er spielte den Tod, der menschliche Gestalt annimmt. Allein dieser Tod materialisierte sich nicht in Fleisch und Bein. Er hat übernatürliche Kräfte und also die Wahl: so wählte er Stahl und Eisen. Funken sprühten aus dem Metall. Die Schmiede des Hephästos war aufgetan: Hämmer und schießende Flammen. Jedes Wort, jede Geberde herrisch-menschlich, ehern-wirklich und dennoch mehr: voll von dem Dunkel chaotischer Schluchten, von der Magie einer Macht, die hinter ihrer Menschenmaske verbirgt, daß sie gewohnt ist, mit Nonnen und Engeln unter dem gleichen Dache zu hausen.

Wiesbaden/ von Arthur Kronau

Fast in jedem Mai gibt der Deutsche Kaiser das Hoftheater zu Wiesbaden, sein Lieblingstheater, dem er als obersten Lenker der Dinge Georg von Hülsen vorgesetzt hat, mit dem er selbst aber sich während dieser Maitage praktisch, sozusagen als Ober-Oberregisseur beschäftigt, für eine Reihe von Festspielen her. Die Preise sind die Preise der berliner Kammerspiele. Das Publikum kommt von allen Enden der Welt. Wie in Bayreuth rufen abends, wenn die Schatten zwischen den dunkelgrünen Riesenkastanien des Kurgartens tiefer fallen, Fanfaren in das protzig rotgolden ausstaffierte Theaterhaus. Man kommt im Frack; die Damen geben ihren Putz zum Besten. Wenn der Kaiser in die Loge einzieht, tuten oben im Rang dicke Musiker in friderizianischen Galaröcken. Ein Enthusiast schreit ‚Hoch'; die andern müssen es dreimal schreien. In der Pause quetscht man sich im Foyer herum, um Wilhelm den Zweiten oben in der Wandelgalerie, zwischen dem blassen Herrn von Mutzenbecher, dem nominellen Intendanten des wiesbadener Hoftheaters, und dem korpulenten Herrn von Hülsen, mit seinen jähen, stoßartigen Bewegungen seine Eindrücke wiedergeben zu sehen. Das macht man fünf Abende lang, hängt dann den Frack wieder in den Schrank und geht zu andern Dingen über.

Ich vermute, daß nach diesem Satz die guten Hasser sich auf meine Mitwirkung gefaßt machen werden. Auf einen geharnischten Ausfall gegen

alles, was Hofkunst im allgemeinen, was wiesbadener Hofkunst im besondern heißt. Diese Verschworenen werden nicht auf ihre Rechnung kommen. Denn es gibt im großen und ganzen nichts Harmloseres, als diese Kunstschaustellung, gegen deren Haupttätigkeit: neben einer Pfuscherei vier wertvolle Stücke der ernsten Dramen- und Opernliteratur in sorgfältig gewählter Form aufzuführen, nur ein Tor mit Kanonen schießen wird. Zudem: der Deutsche Kaiser steht hier auf eigenem Grund und Boden. Er unterbindet nicht die Kritik, sondern läßt ihr freies Wort, von welchem Vorrecht sie radikal genug Gebrauch macht. In allem: man hat weder Veranlassung, Hymnen zu singen, noch zu verfluchen. Man bleibe in der Mitte.

Der wiesbadener Stil, denn es hat sich da ein ganz bestimmter, in seinen Wesenszügen leicht erkenntlicher Stil herausgebildet, hat seine Vorzüge und seine Schwächen. Er rechnet zunächst mit der Sprachkultur des Schauspielers, die die moderne Bühne, nicht zum wenigsten in Berlin, in die naturalistische Barbarei hineingehetzt hat. Es wird hier nicht passieren können, daß man sich — am Abschluß einer stilisierten Dichtung — ihren Inhalt noch einmal durch die Lektüre vergegenwärtigen muß. Zum Fehler wird nur, daß diese rhetorische Schule die einzige ist, der die Begabung des Künstlers hier unterworfen wird. Die Arbeit am Wort rodet die Arbeit am Geist aus. Man weiß hier nichts davon, daß heute auch die kleinste Gestalt einer Dichtung ihre besondere, scharf umrissene Physiognomie haben muß. Um ins einzelne zu gehen: in Hebbels ‚Herodes und Mariamne' wird der Herodes, wenn er zufällig der intelligenten Bildnerkraft des Herrn Leffler anvertraut ist, zu einer vielfältig nuanzierten und doch einheitlichen Gestalt. Auch Mariamne könnte es werden, wenn das darstellerische Pygmäentum der Frau Willig das zuließe. Joab aber, der treue Diener seines Herrn, und Joseph, der hämisch Tückische, Soëmus, der Nahverwandte des Gyges, und Artaxerxes, dieses gewaltige Ergebnis der ein Menschenschicksal in fünfzig Verszeilen einschließenden Gestaltungskraft Hebbels: sie alle sind hier nichts als ‚Männer mit Bärten'.

Das Hauptkennzeichen des wiesbadener Darstellungsstils, der ja meist das Feierliche, Plastische, Ceremoniöse, Gebundene zu seinen Aufgaben wählt, ist die ‚Würde' der Geberden. Wiederum ist hier der Geschmack des kaiserlichen Hauswirts entscheidend. Wiederum bringt diese Schablonisierung eine Erscheinung hervor, die der Würdelosigkeit, der Zerstörung alles Edelmaßes der Geste, wie sie die naturalistische Manier heutzutage auch in die Klassik hineinträgt, schroff gegenübersteht. Natürlich führt auch diese Einseitigkeit schnell zur Manier. Bei Hebbel zum Beispiel entfernt man, um konsequent dem Götzen dieses Dogmas zu dienen, jeden orientalisch-beweglichen, jeden südländisch-lebendigen Einschlag aus den Hofzimmern des Herodes, und die Judäer gehen, stehen und leben mit der Ladestockhaltung und dem Stoizismus von potsdamer Grenadieren. Auch dem Chor, ja sogar dem Balletapparat ist von dieser Erziehung zur Starrheit, von dieser Pagodisierung mitgeteilt. Ob nun in Lauffs ‚Gotberga' Priester und Jungfrauen, Barden und Helden

in feierlichem Zug um die Donarseiche des Taunusforstes ziehen, ob Armidens Zaubertempel der Schauplatz mystischen Gepränges wird: stets setzt jeder Einzelne behutsam, gemessen den Schritt, hebt und senkt die Arme mit formvollem Gestus. Die Weihrauchfässer beim ‚Einzug der heiligen drei Könige' in des Herodes Säulenhalle werden nach dem Taktmaß geschwungen; und Gruppen, die sich spontan, wild, impulsiv bilden müssen — beim Ansturm der Römer am Schluß der ‚Gotberga', bei der Versammlung der Philister im ersten Akt von ‚Samson und Dalila' — lassen die stundenlangen Vorbereitungen dieser Impulsivität ahnen. Man ist ordentlich erstaunt, wenn diese stets unter der unsichtbaren Zuchtrute eines ästhetischen Exerziermeisters stehenden Massen einmal in den Fluß einer kühnen, selbständigen, temperamentvollen Bewegung kommen, sei es auch nur bei Gelegenheit eines für Wiesbaden überraschend cynischen Bauchtanzes, eben in jenem Samsonakt.

Aber Wiesbaden hat eines, das zu erreichen ihm durch seine materiellen Mittel und die kaiserliche Schatulle freilich leicht genug gemacht wird, das man aber mit großem Respekt anerkennen soll, weil sich die Üppigkeit hier nie vor den Geschmack, der Begleitumstand nie vor die Sache drängt. Ich spreche hier von der Ausstattung. Man nimmt aus Wiesbaden auch dieses Mal starke Eindrücke mit fort, ein Album wunderschöner, koloristischer Impressionen. Die Opferszene der ‚Gotberga', eingerahmt von den glühendroten Tinten des Abendhimmels, dessen lohenden Feuerbrand dann das lichte Grün der deutschen Waldnacht ablöst. Der Impetus der römischen Legionäre, der den Götterwald in einem Nu mit einem Farbensturm von Gold und Purpur erfüllt. Der Zaubergarten Armidens, ganz das frühlingsfrohe leichte Gelb und Rosa einer idealisierten Mailandschaft zeigend, die plötzlich vor den Augen des Betrachters aus dem beklemmenden Schwarzgrau einer Felsenschlucht hervortaucht. Der Schluß der ‚Armida', wenn ihr Glück und ihr Palast in Trümmer sinken, wenn Herr von Hülsen Franz Stucks Unterstützung annimmt und gegen einen grünblau schillernden Gewitterhimmel den Genius des Hasses mit triumphierender Geberde die dürre Faust recken läßt, während aus dem schwarzhaarigen Eumenidenkopf die Augen wie zwei flackernde Lichter hervorbrennen. Endlich das tableau vivant, das den ersten Samson-Akt schließt und besonders in der Anordnung seiner farbigen Gegenüberstellungen jedes Malerauge berauschen wird: als Hintergrund der Kolossaltempel mit seinem plump-großartigen Terrassenbau, seinen Pylonen und Obelisken, seinen Torbogen und hieratischen Reliefs; im Vordergrund die in Erscheinung und Kostüm gleich schlicht und unvordringlich gehaltene Gruppe der Hebräer, die ihren Samson umringen; gegenüber mit lockenden Geberden, duftende Kränze schwingend, selber ganz Duft, Üppigkeit, Lüsternheit, die Priesterinnen der Astarte, die wie eine lichte Guirlande Dalila, der Teufelinnen Oberste, umschließen. Man muß wirklich gefühllos oder voreingenommen sein, um hier kalt zu bleiben.

Wenn man nun auf die Neuarbeit zu sprechen kommt, die diesmal die wiesbadener Festspielwoche geleistet hat, so muß man zugleich an ihre größte

Sünde rühren. Die Tatsache, daß die Stadtgemeinde Wiesbaden gerade in diesen Tagen ihr neues Kurhaus weihte, wurde dazu benutzt, Herrn Josef Lauff, der erfreulicherweise durch geraume Zeit diesen Spielen gefehlt hatte, wieder mit einer ‚Weihedichtung', einer einaktigen Reimerei ‚Gotberga' zu betrauen. Herr Lauff, der als Epiker Temperament, als Romancier ein offenes Auge, ein warmes Herz hat und gute Worte findet, verliert jegliche Fassung, sobald er sich auf der Dramenbühne und namentlich einem vaterländischen Stoffe gegenüber sieht. Die gebundene Marschroute, der er dieses Mal im Hinblick auf die zu besingende Heilquelle Wiesbadens und ihre historische Vergangenheit folgen mußte, brauchte ihn dabei gar nicht einzuschüchtern. Denn ohne Mühe konnte das Auge eines wirklichen Poeten zwischen den schwarzblauen Taunushügeln die gleichen Märchengestalten sehen, mit denen Gerhart Hauptmanns Phantasie die düstern Waldgründe des Riesengebirges gefüllt hat. Oder Heinrich von Kleist konnte dem wahren Dichter Lenker sein: er konnte ihn daran erinnern, daß gerade an dieser Stelle des Deutschen Reiches die geballte Faust der Germanen der gierig ausgestreckten, wohlgepflegten Hand des römischen Kaiserreiches oft mit heftigem Abwehrhiebe begegnet ist. Also Sage oder Kulturbild: eine andre Frage gabs hier nicht. Herr Lauff aber hat beides zusammengeschustert, hat diese Mischung mit kitschigen, an ihren besten Punkten schillerisierenden, in ihrer schwächern Hälfte nach Friderike Kempner stilisierten Verschen zu Stande gebracht (so daß einige hübschere Bilder in dem Wust von Oberflächlichkeit ersaufen) und hat die Figur eines frei erfundenen, römischen Cäsars von gottähnlichen Eigenschaften benutzt, um wieder einmal seine tiefe Verbeugung vor dem Hause Hohenzollern zu machen. Dafür hat er den Kronenorden, und der Festspielcyklus hat seine faule Stelle.

Als zweiter Tragödienautor stand neben Josef Lauff — auf die ureigenste Initiative des Kaisers — Friedrich Hebbel. Noch nicht mit seinen ‚Nibelungen', deren Wiedergabe einmal die größte Tat der dem Rhein nahegelegenen und Worms benachbarten wiesbadener Bühne sein wird und muß. Dieses Mal zeigte erst ‚Herodes und Mariamne' jenen übermenschlichen Seelenkonflikt, der in die unmittelbare Nachbarschaft einer blutbefleckten Zeit und des gewaltigen Ereignisses der Menschwerdung Jesu von Nazareth gesetzt ist. Ich deutete schon an, in welchen Punkten es die wiesbadener Interpretation der ernsten Problemdichtung versehen hat. Sie sprach, aber sie gestaltete nicht. Sie war in den Kürzungen ungeschickt: sie merzte einzelne Stücke der mehr historischen Darlegungen, zu denen diese Bühne besser disponiert ist, aus, um jede Szene der diffizilen Seelenbegegnungen und Reibungen, zu denen sie weder die darstellerischen noch die geistigen Mittel hat, exakt zu bringen. Sie stellte dem intelligenten Herrn Leffler die verzogene, kokette Frau Willig gegenüber und hatte auch in ihrem weitern Schauspielervorrat kaum mehr als zwei wertvolle Kräfte. So ist also nur der Versuch zu loben, noch nicht von einem Gelingen zu sprechen.

Den Rest des Programms füllen bewährte ‚Nummern' aus frühern

Festspielzyklen. Zu diesen gehört nicht die Aufführung der Oper ‚Samson und Dalila', deren Komponist Camille Saint-Saëns neulich in Berlin sehr hoffähig wurde, und dessen Meyerbeerpartitur in ihren Hauptrollen der schwerfälligen, kurzstimmigen Frau Brodmann und dem stark verblühenden Paul Kalisch anvertraut sind. Aber zu ihnen gehört der ungemein kostbar inszenierte ‚Oberon'; und Glucks wuchtig-gravitätische ‚Armida', an der Georg von Hülsen und Professor Josef Schlar ein wenig herumgepfuscht haben, die aber mit der gebundenen Plastik ihrer musikalischen Linien, mit all dem gehäuften, metaphysischen und transcendentalen Spuk ihres Stoffes in die wiesbadener Theaterwelt lückenlos hineinpaßt, um so mehr, da sie zeigt, daß das Sängermaterial an diesem Platze qualitativ dem Schauspielerbesitz des Instituts weit überlegen ist. Den wiegt allein Frau Leffler-Burkhard auf: in der Ausnützung ihrer großen Stimme eine ganze Künstlerin, in der Unterordnung dieses Besitzes unter eine elementare, vergeistigte Ausdrucksform die auffallendste Persönlichkeit, die das Hoftheater Wiesbaden vorzustellen hat.

Ein Idealtheater / von Richard Braungart

Das Wort ‚Idealtheater' weckt verschiedene Vorstellungen. Man denkt wohl dabei zunächst an eine Bühne, auf der unsre dramatischen und ethischen Ideale verwirklicht werden, oder an eine solche, die das schier Unmögliche an Zusammenspiel, Regie und Ausstattung leistet. Einige meinen damit vielleicht auch die ersehnte Phantasiebühne, die ‚Schaubühne der Zukunft', wie man sie genannt hat. Aber nichts von all dem soll hier erörtert werden. Im Gegenteil: es ist eine im Grunde recht nüchterne Sache, von der ich reden will. Das Idealtheater, das ich meine, ist nämlich das feuer- und paniksichere Theater. Präziser ausgedrückt: ein ganz bestimmtes Modell eines solchen Theaters, das mir die Bezeichnung ‚ideal' immerhin zu verdienen scheint. Hören wir also, was zu diesem Thema zu sagen ist.

Das Problem des feuer- und paniksichern Theaters will schon seit vielen Jahren nicht mehr aufhören, das Publikum und die Architekten zu beschäftigen. Und das ist recht wohl verständlich; denn immer wieder, beinahe in regelmäßigen Zeitabständen, werden wir durch die Kunde von einem neuen fürchterlichen Unglück aufgeschreckt, durch das hunderte von Theaterbesuchern ihr Leben verlieren mußten. Und wir erinnern uns dann wieder der peinlichen Tatsache, daß dieses wichtige Problem noch immer so gut wie ungelöst ist, oder es wenigstens noch bis vor kurzem war. Man hat zwar unter dem unmittelbaren Eindruck ganz besonders entsetzlicher Katastrophen der letzten Jahre zahlreiche Vorschriften zu dem Zweck erlassen, die Feuersicherheit des Bühnenraums — des eigentlichen Herdes der Feuersgefahr — zu erhöhen und eine raschere Entleerung des Zuschauerraums zu ermöglichen.

Besonders mit diesem letzten Problem hat man sich eingehend beschäftigt, da man längst erkannt hat, daß nur ganz selten das Feuer und seine unmittelbaren Wirkungen, wie Rauch, Gase und so weiter, die direkten Ursachen der Menschenverluste sind, sondern fast immer die meist sofort ausbrechende Panik, wobei die Unzulänglichkeit der Treppen und Ausgänge selbst in den modernsten Theatern zum Verhängnis zu werden pflegt. Man hat eben — und das ist das Entscheidende — bis jetzt nur halbe Arbeit getan, insofern, als man für die Entleerung der Theater ausschließlich Innentreppen vorsah. Versuchte man es aber gelegentlich doch mit der Anlage von Treppen an der Außenseite der Theater, so war die Lösung erst recht mißglückt; denn diese in Eisenkonstruktion hergestellten Nottreppen zerstören meist gründlichst den Rhythmus der Architektur, und außerdem ist der Wert solcher Ausgänge extra statum ein recht problematischer, da ja das Publikum in normalen Zeiten sie nicht benutzen darf und sich daher auch nicht an sie gewöhnen kann. Sie sind also so gut wie nicht vorhanden.

Einem jungen, in München lebenden deutsch-amerikanischen Architekten, Henry Helbig, der sich seit etwa zehn Jahren mit diesem Problem beschäftigt, scheint es nun tatsächlich gelungen zu sein, das feuer- und paniksichere Idealtheater zu konstruieren. Er hat die Pläne seines Projekts während einiger Wochen in München öffentlich ausgestellt, und man hat sich in ganz außerordentlicher Weise dafür interessiert, um so mehr, als der Architekt auf zahlreichen Planskizzen unter anderm auch dargestellt hat, wie bei Anwendung seines Systems das im höchsten Grade gefährliche münchner Hoftheater unter pietätvollster Respektierung seiner Grundformen und seines Baustils und mit relativ geringen Kosten — etwa eine Million Mark wäre erforderlich — in ein Theater vom modernsten ‚Typ' umgewandelt werden könne. Gerade diese leichte Möglichkeit, das Helbigsche System auch bei bereits bestehenden Theatern ohne weiteres in Anwendung zu bringen, ist aber ein Vorzug, der nicht gering zu achten ist; denn sie garantiert auch den ältern Theatern, denen das Todesurteil vielleicht schon gesprochen ist oder wenigstens über kurz oder lang droht, ein neues Leben auf Jahrzehnte hinaus. Dem Budget so manches kleinern Hof- oder Stadttheaters und so manches Privat-Unternehmens dürften die auf solche Weise ersparten Millionen sehr zustatten kommen.

Die Grundzüge des Helbigschen Systems sind in Kürze die folgenden. Anzustreben ist vor allem eine größtmögliche Dezentralisierung der Zuschauermassen. Man weiß, daß eine angesehene Architektengruppe, deren Häupter ebenfalls in München zu suchen sind, gerade das Gegenteil will: Zentralisierung, das heißt, Vereinigung der Zuschauer in einem amphitheatralischen Raum, wie wir ihn im bayreuther Festspielhaus, im münchner Prinzregententheater und im charlottenburger Schillertheater bereits besitzen. Helbig sagt sich aber ganz richtig, daß die Möglichkeit einer raschen Entleerung des Hauses durch dieses Zusammendrängen der Zuschauer auf einen einzigen Raum weit eher verringert als vermehrt wird, da bei der großen Länge der

Sitzreihen die Zahl der gleichzeitig den wenigen Türen zudrängenden Personen eine viel zu große ist. Er teilt daher die Zuschauermassen in möglichst viele, völlig voneinander getrennte Gruppen, und dies erreicht er dadurch, daß er den Raum nach oben vorteilhaft ausnutzt. Mit andern Worten: er kommt hier, aus praktischen Erwägungen, wieder auf das alte, von vielen schon gänzlich verworfene Rangtheater, allerdings in sehr modifizierter Form, zurück. Und er kann und darf das, aus Gründen, die sogleich klar gemacht werden sollen.

Der Zuschauerraum erhält, in Anlehnung an das antike, kreisförmige Amphitheater, die einheitliche Form einer durchbrochenen Kuppel. (Helbig verspricht sich von dieser Konstruktion auch viel Gutes in Bezug auf die Akustik; ob und in welchem Umfang dies zutrifft, müßte allerdings erst die Praxis lehren; man weiß ja längst, daß eine gute Akustik mehr oder weniger das Produkt des Zufalls ist.) Die Sitzeinteilung erfolgt in der Form von stufenförmigen Reihenanlagen, wovon zwei im Parkett (eigentliches und erhöhtes Parkett) und zwei oder drei im obern Teile des Hauses sich befinden. Die Galerie baut sich auf dem Schlußring der Kuppel ringförmig (amphitheatralisch) auf und reicht bis zur Rückwand des Zuschauerraums. Sie kann aber — bei kleinern Theatern — auch weggelassen werden. In diesem Fall wird die Kuppel geschlossen.

Wir kommen nun zu dem wichtigsten (gewissermaßen dem idealsten) Konstruktionsteil des Helbigschen Theaters. Von allen Rängen führen nämlich nicht nur die für jeden Rang gesondert konstruierten Innentreppen, sondern auch an der Außenseite des Baues angebrachte, geradlinige, mit nur einmaliger Richtungsänderung sämtliche Ränge verbindende, terrassenförmige, nach unten sich verbreiternde Freitreppen zur Erde. Diese das Bogen- oder Rangtheater neuerdings wieder möglich machenden Außentreppen aber sind — und das ist das Wesentliche und Neue — nicht etwa nur in häßlicher Eisenkonstruktion unorganisch an den Bau angeklebt, sondern sie sind monumental, das heißt: sie bilden einen integrierenden Bestandteil der Architektur des Theaters. Sie machen nicht den fatalen Eindruck von Nottreppen, sondern wirken durchaus dekorativ, und da sie nach dem Projekt von den Theaterbesuchern ständig zum Verlassen des Theaters benutzt werden sollen, so werden sie auch im Fall einer Panik ihre Schuldigkeit tun. Das Publikum braucht sie nicht erst zu suchen, da es ja vollkommen mit ihnen vertraut ist, kann sich also auf diesem Wege rasch in Sicherheit bringen. Stauungen sind dabei so gut wie ausgeschlossen, und ganz besonders beruhigend wirkt jedenfalls der Umstand, daß der Theaterbesucher rasch den freien Himmel über sich hat und in frischer Luft atmet. Sobald aber dies der Fall ist, fühlt er sich erfahrungsgemäß auch schon in Sicherheit und wird daher gar nicht mehr daran denken, unvernünftig zu drängen und zu eilen.

Ich habe bereits darauf hingewiesen, daß Helbig die vielseitige praktische Verwendbarkeit seines Systems an einem hierfür besonders geeigneten Objekt, dem münchner Hoftheater, in überzeugendster Weise exemplifiziert hat.

Einige Neubauaufträge stehen ihm, wie man hört, nunmehr in naher Aussicht; und so wird man also in nicht allzu ferner Zeit Gelegenheit haben, zu prüfen, ob das fertige Werk auch alles das erfüllt, was das Projekt verspricht. Man hat Ursache, in dieser Hinsicht sehr optimistisch zu sein. Und daß die Ideen Helbigs in Architektenkreisen sehr beifällige, aber auch mancherlei mißgünstige Beurteilung gefunden haben, ist nur ein Beweis dafür, daß wir es hier mit einer Sache zu tun haben, die es verdient, beachtet und nicht vergessen zu werden. Der richtige Weg ist nun einmal beschritten. Möge er bald zum guten Ziel führen!

Lustspielabend/ von Robert Walser

Ich saß auf der Galerie des Lustspielhauses zu Z . . ., das halbausgetrunkene Bierglas neben mir, den Zigarrenstengel zwischen den Zähnen, neben Studentinnen, Arbeitern und dicken Weibsbildern. Die Luft war schon fast zum Ersticken. Die gipsenen Engel am Plafond des Theaters schienen zu schmachten und zu schwitzen. Ab und zu beugte ich mich über die Brüstung herunter, um zu sehen, was unten los sei. Dort unten saßen an Tischen, dick ineinandergedrängt, junge bessere Leute, Korrespondenten aus Bankhäusern, Studenten mit noblen Schmissen in den Stehkragengesichtern, ältere, feine Herren, die das Leben lieben, und Damen aus anscheinend guter Familie. Auf dem Balkonrang in rotsamtnen Sesseln saß die ganz gute Welt, ich glaubte einige mehr oder weniger ehrwürdige Literaten unterscheiden zu können, unter andern einen Redakteur, einen Kerl, der sonst immer mit ‚belletristischen Spaziergängen‘ aufrückte. Ich kannte ihn ein bißchen. Er sah einem guten braven Schweinemetzger ähnlich, mochte aber trotzdem zu den Feineren zählen. Prachtvolle Damenhüte gab es da, und edle, lange, an den Arm angepreßte Handschuhe bis über die üppigen, biegsamen Ellbogen hinaus. In der Mitte der Saaldecke hing ein Kronleuchter herunter und warf strahlendes Licht auf die Menschen. Da donnerte einer mit kurzen, harten Schlägen auf das Klavier, daß es wie eine mächtig-klangvolle Orgel erbrauste. Der Klavierspieler hatte lange, schwarze, wellige Locken auf dem Kopf und ein schönes Profil am Gesicht. Es kostete nichts, es dürfen betrachtet zu haben. Das herrliche Klavierspiel war der unsichtbare, großbeflügelte, ernste Engel, der mit seinem Gefieder leise an die Sinne der Zuschauer und Zuhörer anschlug. Und dann ging der Vorhang in die Höhe, und das Lustspiel wurde abgehaspelt, als ob es ein Strang Baumwolle gewesen wäre, zwischen zwei Hände gestreckt, daß man es abwinde. Es wurde milliönisch flott gespielt. Der Direktor selber spielte die Hauptrolle. Während der Pausen versank ich jedesmal in tönende Träumereien. Es war mir, als wären die nackten, kühnen, steinernen Figuren zu beiden Seiten der Bühne auf ihren Postamenten lebendig geworden. Eigentlich müßte das alles überflüssig gewesen sein. Das Klavier spritzte

mich immer mit Tönen an, hols der Teufel, ich sah die schlanken Hände des Schlägers und Spielers auf den weißen Tasten auf- und niedertanzen, ich hätte mit dem größten Vergnügen eine halbstündige Pause gehabt. Unter mir, auf dem Balkon, putzte sich eine ältere Dame mit ihrem rasend bespitzten Taschentuch die Nase. Ich fand alles schön und unendlich zauberhaft. Die Kellner fragten, ob Bier gefällig sei. Diese schnurrige Frage kam mir so sonderbar vor. Was waren das für Menschen, die derart an die Leute herantreten und fragen konnten, ob man wünsche, etwas zu trinken? Einer der Kellner hatte ein reines, borstiges Schnurrbartgesicht, man sah nur den großen, gewichsten Schnurrbart und dazwischen ein Paar große, dunkelglühende Augen. Sie schimmerten wie Lichter aus einem Waldesdunkel heraus. Ein andrer war bartlos und krankhaft blaß und elend mager im Gesicht, daß ihm die Backenknochen wie Klippen eines Felsenufers vorsprangen. Diesem nahm ich ein Glas Bier ab, bezahlte sofort und steckte mir einen neuen Zigarrenstumpen in den Mund. Da warf mir das Klavier eine neue, machtvolle Welle ins Gesicht, an die Brust, in die Rockärmel hinein, daß ich glaubte, mich nach einem Handtuch umschauen zu müssen, um mich abtrocknen zu können. Aber die Strahlen des gelblich-schimmernden Kronleuchters hatten das schon besorgt, ich brauchte keine Angst zu haben. Da gab es wieder Momente in der Pause, wo ich meinte, meine beiden Augen seien lange, dünne Stangen geworden und hätten die Hand einer der unter mir sitzenden Damen berühren können. Aber sie schien nichts zu merken, sie ließ mich machen, und was ich tat, war doch so unverschämt. Dicht neben mir saß ein herrschaftliches Dienstmädchen, ein lieb aussehendes, kleines, zierliches Ding, ich fragte sie, wie sie heiße, sie sagte es leise. Eigentlich sagte sie es mir mehr mit den Augen und mit ihren beiden, hochrotglühenden Wangen, als mit dem Mund. Sie hieß Anna. Ich bestellte ihr ein Glas Bier und blies ihr Rauch ins Gesicht, um sie lachen zu machen. Wie ihre Augen schwarz und feucht glänzten, es war, als schimmerten zwei kleine Kügelchen aus schwarzem Silber. Unten auf dem Balkon saß die Baronin Anna von Wertenschlag, auch eine Anna, aber eine ganz, ganz andre. Von dem Hut der Baronin fielen lange, geschweifte Federn rückwärts wie sterbende Vögel. Sie zitterten, als ob sie ein leises, unsagbares, menschliches Weh empfunden hätten. Die Frau saß in einem tiefschwarzen Kleid, das gegen unten mächtig gebogen und gebauscht war, Platz für Dreie oder Viere einnehmend, zwischen zwei jungen, aber, wie es den Anschein hatte, wenig gefährlichen Kavalieren. Sie schien in Gedanken versunken. Da ging der Vorhang wieder auf, und das lustige, kammerzöfliche Stück lispelte weiter. Auf der Bühne geschah es, daß eine reich gewordene Bürgersfrau einer armen Adligen die vornehm ausgestreckte, lässig dargehaltene Hand küssen mußte, weil es die althergebrachte, schöne Sitte erforderte. Nachher aber, wie die Dame von Stand verschwunden war, spottete die Bürgerliche, und gewiß nicht ohne Berechtigung, und spuckte verächtlich auf den Teppich des gräflichen Empfangzimmers aus. Dieses

Benehmen erweckte von der Galerie herab ein stürmisches, Sympathie kundgebendes Gelächter. Einer schrie sogar Bravo, das mochte ein adelsfeindlicher Republikaner gewesen sein. Von den untern Regionen kehrte sich manches Gesicht erstaunt und ein wenig ärgerlich nach oben, zu sehen, wer der Pöbelianer sei, dessen Beifall ein so wenig passender und so überlauter war. Aber die Untensitzenden sollten ihren Ärger denn doch lieber ein wenig zurückgehalten haben, denn schon der nächste Augenblick bewies, daß es auch unter ihnen Pöbelhelden gab. Der Direktor als Ehegatte trat auf, da schmeißt einer der fabelhaft gut angezogenen Studenten, der mit seiner Nase beinahe an die Rampe anstößt, irgend einen Witz auf die Bühne. Es wird gelacht, und es wird freundlichst angenommen, den Künstler werde es zu einem höflichen Mitlächeln zwingen. Davon aber war keine Spur, der Direktor, mit der Zornesröte im Gesicht und mit dem Zittern des heftigsten Unwillens in der Stimme, wandte sich mit folgender, von verachtungsvollen Geberden begleiteter Ansprache an das Publikum:

Meine Damen und Herren (was will er, was hat er, was ist hier unten? dachten wir erhöhten Galeriemenschen). Sie haben soeben gehört, wie man mich beleidigt hat. Wäre es einesteils nicht eine Bande von unreifen Buben (die ganze Galerie streckte die Hälse vor), und wären es anderstells nicht respektgebietende Menschen, die ich da, Kopf an Kopf, vor mir sehe, beim Erdenhimmel, ich wollte nicht daran denken, daß ich ein Tiger sei, nein, ich wollte als Mensch in die Rotte hineinspringen, um sie, der ganzen elendiglichen Reihe nach, in die unterste Hölle hinunterzuohrfeigen. Ich habe vieles gesehen und vieles in meinem Künstlerberuf erduldet, wenn mich aber, der ich nun, ein alternder Mann, bald an das Ende meiner Laufbahn angelangt bin, ein junger Affe anspuckt — Verzeihung . . .

Und er spielte weiter. Nie wieder in meinem spätern Leben habe ich noch einmal solch eine prachtvoll-seelenvolle Zurückdrängung der persönlichen Wut gesehen. Im ganzen Theater war es pips-mäuschenstill geworden. Ich hätte darauf schwören mögen, die Herzen der Zuschauer pochen gehört zu haben. Nach und nach vergaßen alle den unfeinen Auftritt. Der fragliche Student schien sich erhoben und geräuschlos aus dem Staube gemacht zu haben, wozu er gewiß alle nur denkbare Veranlassung hatte. Annas Brust hatte sich auf und nieder gehoben vor Erregung, jetzt lächelte sie. Das Stück war so friedlich, so wiänerisch, gutes, altes, solides Fabrikat. Es spickte wie aus Spickröhrchen eine Anzahl junger Mädchen aufs Tapet, die alle einen Mann haben wollten und schließlich, das ahnte man schon, auch einen kriegen würden. Schneidige Bureaulisten speichelten in Sommerhüten, mit Spazierstöcken bewaffnet, umher und hatten so zuckersüße Manieren und so gewählte Worte. Ein Husar in angespannten Hosen und herrlichen Stiefeln machte viel Wesens von sich. Bald war es ein Garten, bald ein ärmliches Zimmer, bald eine Landstraße, bald ein hochherrschaftliches Kabinett, worin gespielt wurde. Um ihm Achtung zu bezeigen, überwarf man den Direktor mit Beifall, das war natürlich dumm und ein wenig roh, und doch

dürfte es dem Mimen geschmeichelt haben. Diese Leute wissen ja schließlich zu unterscheiden und haben dabei ihre eigenen Gedanken. Dann gab es wieder eine Pause, und wieder bekam ich eins über den Schädel von der Musik, daß ich ganz wie von selber den Mund auftat, um hinzuhorchen. Anna, das Dienstmädchen, plauderte von den Gewohnheiten ihrer Herrschaft, wobei sie natürlich die Lächerlichkeiten bevorzugte, ich hörte ganz der Musik zu und dazwischen noch halb und halb dem Geplauder. Die Hitze kam wieder, um sich an den Stirnen und unter den Achseln beklemmend anzumelden. Die Kellner sammelten die Biergläser ein, ziemlich unwirsch, und unten um die breitröckige Anna von Wertenschlag herum säuselten und scharwenzelten und tanzschrittelten sie, die Halunken, die wohl wußten, wos etwa Trinkgelder geben mochte. Die ganze Galerie schwitzte, kochte, dampfte und dunstete. Die dicken Weibsbilder klebten bereits mit ihren Röcken und Unterröcken an den braunlackierten Klappstühlen an, sie sagten es sich und schrien vor Schreck und Genugtuung. Viele wischten sich den Schweiß von der Stirn ab. Anna von Wertenschlag hob den Kopf in die von Gesichtern gesprenkelte Höhe. Welche wundervollen Augen! Dann kam der letzte Akt, und dann ging es nach Hause. Während des Hinaustretens spielte noch einmal der Klaviermann. Die Treppen erbebten unter den hinabpolternden Schritten. Welle auf Welle floß es mir nach, so schön, so groß und so melodiös gute Nacht und auf baldiges Wiedersehen sagend. Draußen regnete es. Die Baronin stieg in den Wagen, und die Kutsche rollte davon.

Graue Stunde / von Hans Carossa

Wind wühlt im Staub . . .
Inseln aus Laub
treiben und kreisen verfärbt auf dem schwarzen Bach . . .
Du lehnst mir im Stuhl gegenüber . . .
Der Abend wird immer trüber . . .
Du siehst durchs Fenster den treibenden Blättern nach . . .

Von jeder Wand
blickt etwas nach deiner Hand . . .
Die ruht ganz müd, ganz klein auf deinem Schoß . . .
Du schweigst wie von Erz —
macht dir dein Kind viel Schmerz?
Du sagst, du liebst es jetzt schon namenlos . . .

Weißt du den Tag?
Unter Schneewolken lag
der tauende Garten, als du von mir gingst . . .
Nun bedrängt dich mein Leben,
und deine Lippen beben
so bang wie damals, als du es empfingst . . .

Rundschau

Durch Irren zum Glück

Durch Irren zum Glück' — wenn man unter Kulturmenschen eine Umfrage täte: was für ein Buch wohl unter diesem Titel ‚soeben erschienen' ist, ich wette, daß die Antwort nahezu aller lauten wird: Der letzte ‚Daheim'-Roman, der sich durch besondere Rührkraft das Recht zu einem Sonderabdruck erworben hat. Sie würden zum Unglück alle irren. Die Autobiographie eines großen deutschen Dichters ist es, die ein Herausgeber aus Tagebuchblättern zusammengestellt und so betitelt hat. Nun meinen Sie alle, es handle sich, wenn nicht um Julius Wolf oder Wilhelmine von Hillern, so etwa um den seligen, süßen Herrn von Redwitz oder allerbestenfalls um Friedrich Bodenstedt. Aber nein — Friedrich Hebbel ist der Mann! Hebbel. Und der Behrsche Verlag, der mit seiner Gesamtausgabe gute Verdienste um unser Erleben dieses großen Mannes hat, schändet sein eigenes Werk und erlaubt der Geschmack- und Gedankenlosigkeit eines Herausgebers, die treffliche Idee einer Hebbelautobiographie durch diesen auf Pöbelwirkung berechneten Kolportagetitel zu korrumpieren. Dieser nichtswürdig verwaschene, sentimentale, moralistische Titel, unter dem man jetzt die Bekenntnisse des eigensten, härtesten, selbstbewußtesten Lebenskämpfers des neunzehnten Jahrhunderts auf den Markt bringt, ist nicht nur tief geschmacklos, sondern auch im höchstmöglichen Grade falsch und sinnentstellend. Denn das ist das tiefste Kriterium dieser, wie vielleicht jeder genialen Natur, daß sie wohl durch Zweifel und Verzweiflungen, nie aber durch Irrtümer gegangen ist, daß schon der erste Schritt mit dämonischer Sicherheit zum früh geahnten, spät gesehenen Ziel der Persönlichkeit gerichtet war, und daß der Wanderer auf seinem Weg wohl bluten und selbst niederbrechen, nie aber abirren konnte. Die sittliche Größe dieser Persönlichkeit ist, daß sie in keinem Moment von ihrer letzten, höchsten Pflicht: Selbstentfaltung, Reifwerden, Fruchttragen abirrte, daß sie dieser ‚neuen Pflicht' ein unvergängliches Beispiel schuf, dreißig Jahre, ehe Friedrich Nietzsche in seiner glänzenden und überspannenden Rhetorik die berühmte Agitation für diese Selbstpflicht aufnahm.

Hebbel hat nicht ‚geirrt' und hat auch nicht ‚zum Glück' gestrebt. Der Kolportagetitel dieses Herausgebers spiegelt die Seele eines Philisters, der an einem großen Lebenslauf nichts bemerkt als den Wandel äußerer Misere in ‚geordnete' Verhältnisse. So gegenwartstypisch Hebbels Leben aber auch gerade durch die verhängnisvolle Einwirkung des Materiellen ist, so zeitlos groß ist es doch, weil das Wesentliche seines Kampfes trotzdem in jedem Moment höhern Werten als dem ‚erbärmlichen Behagen' galt. „Trachte ich denn nach der Seligkeit? ich trachte nach meinem Werke!" Hebbel hat dieses Nietzschewort vorweg genommen, als er 1846 schrieb: „Von allen Arten der Sehnsucht kenne ich nur noch die nach Taten." Und er hat diesem Worte jederzeit nachgelebt.

Wenn dem Lebensbuch dieses Mannes, das mir in der Tat als ein Lehrbuch kommender Ethik von höchster, heiligster Bedeutung scheint, ein Motto

von fremder Hand vorangestellt werden dürfte, so würde ich die herrlich harten Verse einer Dichterin vorschlagen:

„Von meinem Tun geb ich dir Rechenschaft:
Ich prüfte nicht, ich hatte keine Wahl.
Nach Lohn nicht trachtend, sicher meiner Kraft,
Folgt ich dem Rufe, den mein Herz befahl.
Uneingedenk der Dornen und der Fährden,
Gewillt, ein strenges Schicksal stark zu tragen,
Wollt ich kein andres Glück noch Ziel auf Erden,
Als meinem tiefsten Wahne nachzujagen . .
Oft stockt mein Fuß. Und die Gewitter starren
Mir in den Weg, daß ich ihn schon verlor.
Doch immer wieder reißt es mich empor,
Ein trotzger Wille treibt mich, zu beharren,
Und eine klare Sicherheit entwirrt
Dann meinen Sinn: Ich habe nicht geirrt!"

Diese Verse, die in prachtvoller Klarheit das Leben einer genialen Natur spiegeln, hat Hedwig Lachmann gedichtet. Diese Zeilen etwa wären wert, über dem großen Lebensbuche zu stehen, von dem jetzt ein gemeines Titelblatt gerade die Besten abschrecken wird.

Julius Bab

Das Kritikerzimmer

In einem neuen Theater, das in Berlin errichtet werden soll, beabsichtigt man, ein Kritikerzimmer einzurichten. Das heißt, man will einen Raum schaffen, in welchen sich die Theaterberichterstatter nach der Vorstellung zurückziehen können, um dort die Berichte über die eben empfangenen Eindrücke zu Papier zu bringen. Ob auch Rohrpostanlagen nach den verschiedenen Redaktionsbureaus geschaffen werden sollen, steht noch nicht fest. Sicherlich aber wird auch ein Wartezimmer für die Redaktionsboten vorhanden sein, die sofort die noch feuchten Blätter in die Druckerei befördern. Vielleicht stellt der Theaterdirektor auch ein paar Dutzend Tipperinnen an, denen die Berichterstatter die Referate gleich in die Maschine diktieren. Das wäre für diejenigen Referenten von besonderm Vorteil, welche noch einige Referate nach außerhalb zu befördern haben. Während sie den einen Bericht der Tipperin diktieren, können sie den andern gleich selbst zu Papier bringen. Man sieht, der neue Gedanke des neuen Theaterleiters ist noch mancher Erweiterung fähig.

Ein neuer Gedanke? Eigentlich nicht ganz neu! In großen Vergnügungsetablissements, bei Ausstellungen, auf Bällen gibt es seit langem sogenannte Pressezimmer. Die Neuheit ist also doch nur eine beschränkte und besteht darin, daß auf ein Theaterunternehmen, das doch eigentlich ein Kunstinstitut sein soll, die Einrichtung eines Vergnügungsunternehmens übertragen wird. Aber nicht alles, was sich für dieses eignet, ist für jenes angebracht. Und mir scheint solch ein Kritikerzimmer höchst fragwürdiger Natur.

Für die Kritik wird es nicht sehr förderlich sein, daß die Zeit, die zwischen dem empfangenen Kunsteindruck und dem Bericht liegt, noch mehr verringert wird. Unsre Altvorderen hatten Zeit, wenn sie nach Tagen, oftmals nach Wochen den Bericht über eine Theatervorstellung zu lesen bekamen. Ernste Kritiker sind auch heute nicht allzuschnell mit dem kritischen Wort bei der Hand; sie speisen die, die da durchaus und durchum beim Morgenkaffee wissen wollen, wie sie sich gestern unterhalten, oder wie sie sich über die empfangenen Kunstausdrücke zu äußern haben, mit einem Vorbericht, mit einer kurzen, die Aufnahme des Werkes durch das Publikum schildernden Notiz ab und behalten sich für die ausführliche, ernsthafte, das eigentliche Kunsturteil enthaltende Besprechung eine ruhigere Stunde vor, die ihnen eine gerechtere Abwägung vergönnt. Drängt nun schon in unsrer hastenden Zeit die Menge der Theaterbesucher und Zeitungsleser nach dem Morgenbericht, so scheint es mir immerhin bedenklich, wenn man die dem Kritiker bis jetzt zur Sammlung gewährte kurze Spanne

Zeit noch mehr abkürzt, wenn man verlangt, daß er sich zur Niederschrift seines Berichts hinsetzt, solange ihm noch Beifall und Zischen ins Ohr tönen, wenn man die Distanz zwischen dem empfangenen Eindruck und dem Bericht darüber völlig verschwinden läßt.

Dabei habe ich, wenn ich von der Distanz rede, sowohl die zeitliche Entfernung, wie die räumliche im Sinn. So lange ich noch im Theaterraum bin, stehe ich auch noch im Bann des Theaters. Ist erst das wogende Leben an mich herangetreten, so verschieben sich die Empfindungen, die ich gegenüber dem empfangenen Theatereindruck habe, die Objektivität wird mit jedem Schritt ins Leben hinein größer. Begeisterung und Ärger kühlen sich ab.

Neben dieser im Wesen der Kritik selbst begründeten günstigen Beeinflussung, welche das ‚Kritikerzimmer' verhindern kann, wie ich fürchte, kommen nun freilich noch andre, äußerliche Einflüsse, die je nach der Gestaltung dieser geplanten Einrichtung, je nach den Persönlichkeiten, die sich da zusammenfinden, mehr oder weniger stark sein können. Auch der charaktervollste, objektivste Kritiker wird leicht, ohne daß ers will und weiß, vom ursprünglichen Wege seiner Ansicht abgelenkt werden, wenn dieser Weg durch andrer Reden gekreuzt wird. Wie leicht ist es ferner, im Kritikerzimmer eine Bitte um Nachsicht anzubringen, weil Herr X. heute indisponiert war, Fräulein Y. die Rolle zu spät übernommen hatte, oder Herr Z. durch einen Automobilunfall bei der Fahrt ins Theater einen Nervenchoc erlitt. So können, nachdem wir, wenigstens für Berlin, die Schauspieler-Besuche auf den Redaktionen so ziemlich überwunden haben, die Vorstellungen der Bühnenmitglieder vor den Herren Kritikern in eine neue, lästigere und gefährlichere Form gebracht werden. Vielleicht ist schließlich auch das Kritikerzimmer der schüchterne Anfang eines freundlichen Verkehrs zwischen Bühne und Presse. Mit dem Papier, der Tinte und Sitzgelegenheit für den Kritiker wird begonnen; aber sehr bald gelangt man vielleicht zu der Einsicht, daß zur Niederschrift einer Kritik — zumal einer günstigen — noch mehr gehört. Der Kritiker muß doch in angenehmer Stimmung bei der Arbeit sein, das heißt, er muß seinen Geist auffrischen, er darf doch nicht hungernd und dürstend da im öden Kritikerzimmer belassen werden.

Ich will hier nicht noch weitere Aussichten ausmalen, welche die geplante Neueinrichtung eröffnet. Ich überlasse das getrost der Phantasie des Lesers, der da weiß, daß es von vielen als eine der besten Eigenschaften eines Theaterleiters angesehen wird, wenn er es versteht, sich — so heißt ja wohl der für diese Eigenschaft geprägte Ausdruck — „mit der Presse zu stellen".

Ich meine, daß es keine andre Stellung des Theaterleiters zur Presse gibt, als die, ihr eine künstlerische Leistung vorzuführen und sie um ihr Urteil zu befragen. Alles, was darüber hinausgeht, erscheint mir unangebracht und von Übel. Das Kritikerzimmer geht sehr weit darüber hinaus.

Eugen Isolani

Deutsche Uraufführungen

6. 5. Ernst Witte: Mahners Mühle, Schauspiel. Braunschweig, Hoftheater.

8. 5. Heinrich von Poschinger: Fesseln, Schauspiel. Köln, Stadttheater.

11. 5. Thomas Mann: Fiorenza, Drei Akte. Frankfurt a. M., Schauspielhaus.

Fritz Bernthal: Maria Stein, Schauspiel. Wiesbaden, Residenztheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Doktor Eisenbart / von Otto Falckenberg

Komödie in vier Aufzügen*)

Zweiter Aufzug

Schloßplatz

Im Hintergrunde das Schloß mit reichem Portal. Links und rechts Bäume. Rechter Hand ist der Brunnen, jetzt von vorn, sichtbar. Der vordere Teil der Bühne wird in ganzer Breite durch Eisenbarts Jahrmarktszelt eingenommen. Es ist mit der Rückwand gegen den Zuschauerraum stehend gedacht und öffnet sich gegen den Schloßplatz. In halber Höhe der offenen Seite ist an einer Querstange ein zweiteiliger Vorhang angebracht, durch den der Raum nach dem Platz hin abgeschlossen werden kann. Geschieht das, so sieht man über den Vorhang hinweg auf den obern Teil der Bäume und des Schlosses. Vor dem Zelt, jenseits des Vorhangs, die Possenbühne, darauf ein Tischchen mit der Kassette, Medizinflaschen, Instrumenten. Auch eine große Trommel, ein Wassereimer und die Klistierspritze befinden sich dort.

— —

— —

Eisenbart. Hanswurst. Der Wirt. Im Hintergrund: Offiziere und Soldaten.

Wirt (von rechts): Herr Doktor! He! Ihr werdet doch nicht reisen,
Eh Ihr das Fräulein mir gesund gemacht?

Hanswurst (nach rechts deutend): Ei seht, wer kommt denn da?

Eisenbart: Bin ich verhext?
Das ist doch — Nein —! Ja —! Käthchen!

Käthchen (ist inzwischen rechts erschienen. Indem sie sich ihm in die Arme wirft): Da! Da bin ich! (Sie halten sich umschlungen)

Wirt: Jesus!

---

*) Doktor Eisenbart, ein abenteuernder Heilkünstler der Barockzeit, erschwindelt sich Weltruf durch zwei Spezialitäten: Heilung kinderloser Frauen — dazu bedient er sich des allernatürlichsten Mittels — und Verkauf angeblicher Wunderringe, deren Stein eheliche Untreue verrät, indem er zerspringt. Eine enttäuschte Jünglingsleidenschaft zu der naiv-verderbten Tochter des Fürsten,

Eisenbart: Nun ist es gut.

Wirt: Herr, ich versteh
Mich doch ein wenig auch auf Eure Kunst,
Doch das versteh ich nicht. (Er zupft Eisenbart am Rock)
Herr, Herr, das Fräulein —

Eisenbart: Zum Henker geht mit Euerm Fräulein. Sagt ihr,
Erst mög sie ihren Liebsten suchen —

Wirt: Wen?

Eisenbart: Ich schickt ihn fort —

Wirt: So sagt ihr das doch selbst!

Eisenbart: Ich hab nicht Zeit.

Wirt (in Gelächter ausbrechend): Ein Spaß, — o Gott ein Spaß!
Ihr habt nicht Zeit, mit diesem Fräulein da
Zu sprechen? Habt nicht Zeit? — Hanswurst, hast du
Gehört? Er hat nicht Zeit — haha — mit diesem Fräulein —!
Hahahaha! (Biegt sich vor Lachen)

Eisenbart: Er ist betrunken! (Zum Hanswurst): Schaff
Ihn fort.

Hanswurst (packt den Wirt)

Wirt: Betrunken? Ich? — Die Kränkung, Herr,
Verdien ich nicht um Euch, ich nicht, beim Heiland!
Kann ich vielleicht dafür, daß dieses Fräulein
Hierhergereist kam, um von Euch kuriert —

---

an dessen Hof er als Famulus des Leibarztes diente, hat ihn einst zum Weib- und Weltverächter gemacht; aber zum Manne gereift, hat er ein Mädchen lieb gewonnen und zur Frau genommen. Inzwischen hat seine Jugendgeliebte einem nicht mehr jugendlichen Herzog die Hand gereicht. Die Ereignislosigkeit dieser Ehe läßt ihr Zeit, sich Eisenbarts zu erinnern, und da das Alter ihres Gemahls dem Lande einen Thronerben versagt, so schenkt er ihrem Wunsche, den Doktor seine berühmte Kur an ihr versuchen zu lassen, Gehör. Zu eben der Zeit geschieht es, daß der Stein, den Käthchen, Eisenbarts Frau, am Finger trägt, während der Abwesenheit ihres Gatten durch einen harmlosen Anlaß zerspringt. Spät nachts trifft Eisenbart in dem Wirtshaus der herzoglichen Residenz ein, wohin ihm Käthchen unerkannt entgegengereist ist. Von dem klatschsüchtigen und kupplerischen Wirt, der sie für ein fremdes, der ärztlichen Hilfe bedürftiges Fräulein hält, erfährt er, daß ein junger Graf Dürrhahn, ohne Zweifel ihr Geliebter, ihr hierher nachgeritten sei. Er habe ihm ein Zimmer neben dem ihren angewiesen. Andern Tags bietet Graf Dürrhahn, dessen platonisches Liebeswerben Käthchen mit Ironie zurückgewiesen hat, sich Eisenbart als Famulus an. Eisenbart trägt ihm auf, im Stadtgraben einen Frosch zu fangen, den er zu einer seiner Schwindelkuren gebraucht. Die Aufforderung des Herzogs, ihm ins Schloß zu folgen, weist Eisenbart trotz der Gegenvorstellungen seines praktischer gesinnten, getreuen Hanswurst zurück, weil er Käthchen liebt. Um ihn zu zwingen, läßt der Herzog eine Abteilung Scharfschützen aufziehen,

Eisenbart (zum Hanswurst, schroff): Die Hand von ihm. (Zum Wirt)
Wer ist das fremde Fräulein?

Wirt: Wer sonst als die. (Er deutet auf Käthchen)

Eisenbart: Von der Ihr gestern spracht?

Wirt: Ganz recht!

Eisenbart: Von der Ihr mir gewisse Dinge —?

Wirt (hinter Käthchens Rücken, nickt blinzelnd, indem er den Finger auf den Mund legt, und macht Eisenbart ein Zeichen, er möge ihn nicht verraten):
Doch strengstens im Vertrauen, Herr Doktor!

Eisenbart: Schweig! (Hält an sich. Nach einer Pause)
Geh! — Fort!! (Zum Hanswurst) Du auch! (Hanswurst und Wirt ab)

Eisenbart (hat Käthchen am Handgelenk gefaßt und sieht ihr starr ins Gesicht)

Käthchen: Was starrst du mir ins Aug
So jäh verstört und fremd und ganz verwandelt?
Kam ich zu ungelegener Zeit? Sags frei!
Ich will nicht stören. Mein Geschäft ist kurz. (Mit gezwungener Sachlichkeit)
Dir ist wohl nicht bekannt, daß unser Haus —

Eisenbart: Wo schliefst du über Nacht?

Käthchen: Was soll die Frage?

Eisenbart: Wo schliefst du? Wissen will ichs!

Käthchen: Dort im Wirtshaus. (Sie hebt die von Eisenbart ergriffene Hand. Eisenbart erblickt den Ring und läßt ihre Hand mit einem unterdrückten Laut des Erschreckens fahren. Er weicht einen Schritt zurück)

---

mit dem Befehl, bei einem Fluchtversuch auf Eisenbart zu schießen. In dieser Situation tritt Käthchen ihrem Gatten zum ersten Mal seit langer Trennung entgegen, den Ring mit dem gesprungenen Stein am Finger. Die hier folgenden Auftritte der Falckenbergschen Komödie — die im Herbst ihre Uraufführung in Berlin erleben wird, aber schon dieser Tage als Buch bei Georg Müller in München erscheint — zeigen, wie Eisenbart an der Unwahrheit seines Betrugs zu zweifeln beginnt und sich so in der eigenen Schlinge fängt. Im weitern Verlauf der Handlung klärt sich das Mißverständnis des zersprungenen Steins just in dem Moment auf, wo Eisenbart die Kur an der Herzogin beginnen soll und sein Leben für deren Gelingen verpfändet hat. Durch eine überlegene Ausbeutung der Situation zwingt er den fanatischen Platoniker Dürrhahn, für ihn bei der Herzogin einzuspringen. Der mißtrauisch gewordene Herzog aber setzt Eisenbart gefangen, bis sich der Erfolg der Kur erwiesen habe. Da die Galgenfrist fruchtlos verstreicht, soll Eisenbart gehenkt werden. Dem Hanswurst, der sich als Henker anwerben ließ, gelingt das Meistergaunerstückchen, eine Scheinhinrichtung zu vollziehen, und da inzwischen der erwünschte Thronerbe angekommen ist, wird Eisenbart als Märtyrer betrauert. Die Trauer des Volks aber wird zum Entsetzen, als der Gehenkte wohlgemut von den Toten aufersteht. Er ernennt seinen von allen platonischen Idealen geheilten Famulus zum Nachfolger, da er seine Heilkunst fortan nur noch in den Dienst der eigenen Gattin stellen wird.

Käthchen (befangen): Was hast du?
Eisenbart (nach einer kleinen Pause): Nichts. Du sprachst von unserm Haus.
Es ward gepfändet, hör ich.
Käthchen: Weißt dus schon?
Eisenbart: Wer sagt es doch? — Wer — ja ganz recht — (Er greift sich an die Stirn)
Käthchen: Das schöne,
Ehrwürdige Haus, in dem ich groß geworden,
Darin Erinnerungen wie lebende
Gestalten auf- und niedergehn, als wärens —
Eisenbart (hat wieder heftig ihre Hand ergriffen und hält sie ihr vors Gesicht): Da — da —!
Käthchen (nimmt sich zusammen): Ach ja! — Ich weiß. — Er sprang entzwei.
Eisenbart: Ei was! Du weißt? — Und sagst das so, als wärs
Vom lieben Gott gefügt — ein Nichts, ein Zufall —
Käthchen: Was könnt es anders sein! Es scheint, als läg
Dir wunders viel an diesem Stückchen Glas.
Eisenbart (verblüfft, besinnt sich):
Jaso. — Du hast wohl recht. — Gib her den Ring. (Er zieht ihn ihr ab und steckt ihn sich an den Finger. Gewaltsam gleichgiltig)
Das Haus gepfändet, sagst du. Und was weiter?
Käthchen: Nun mein ich, da ich doch kein Obdach habe,
So werd ich dich von heute an begleiten.
Eisenbart: Begleiten? Du — mich? — Du? (Mit einem Blick auf den Ring)
Und dieser hier? (Plötzlich ausbrechend)
Erst schaff den Ring, den Ring mir aus der Welt!
Käthchen (mit Haltung): Ich bitte dich im Ernst: laß nun die Späße.
Eisenbart (mit letzter Kraft gegen sich ankämpfend):
Ja, ja — ein Spuk! Ein Teufelsspuk! — Was sonst?
Ein Traum, der sich zur Nacht hier festgeuistet,
Und nun, im grellen Tage aufgescheucht,
Mich schrecken will — wer kennt nicht solche Träume!
Der Stein zersprang nicht, konnte nicht zerspringen!
Denn wär es anders — dann — laß sehen! — Dann wäre
Das Wunder dieses Ringes nicht erlogen,
Und, wie denn? — Ich? Was wär dann ich? — Oho!
Ich wäre — nein, das ist ja unausdenkbar! —
Ich wäre — kein Betrüger — nein, nein, nein,
Das alles wäre ja von Anbeginn
Verkehrt und dumm und abgeschmackt, und ich
Allein wär der Betrogene — von mir,

Von denen da, von aller Welt betrogen,
Und auch von dir, von dir. — Drum kanns nicht sein!
Was stehst du denn und schweigst? Sprich doch ein Wort!
Sei ungeduldig, aufgebracht, empört,
Sprich wahr, sprich eine Lüge — aber sprich!

Käthchen: Gib mir den Ring zurück.

Eisenbart: Das also ist
Dein ganzes ABC? — Und wenn ichs täte? (Hält ihn ihr hin)

Käthchen (hastig zugreifend): Gib!

Eisenbart: Halt! Dein jäher Eifer lehrt mich den
Besitz des Ringes schätzen, und ich fühl ihn
Nun plötzlich hundertfach in meiner Hand
Beschwert. Laß los!

Hanswurst (erscheint hinten): Herr! Herr! der Retter naht!
Der Retter mit dem Frosch!

Eisenbart: Er soll mir mehr
Als hunderttausend Schritt vom Leibe bleiben!
Denn wenn ich ihn auch nicht erwürgen wollte,
So bin ich doch nicht meiner Wünsche Herr.
Ein Hexenmeister wider eigenen Willen
Ist gar gefährlich, denn er weiß nicht, ob
Seine Gedanken, kaum erst halb gedacht,
Sich nicht auch schon erfüllen, er darf nicht wünschen,
Denn seine Wünsche sind ein gutes Gift,
Das wohl auf viele Meilen sicher tötet.

Hanswurst: Verstünd ich nur ein Wort von alledem!

Eisenbart (zum Hanswurst, ihm den Ring vor die Augen haltend):
Sieh, dieser Riß, fein, wie ein Frauenhaar,
Ist stärker, als des Archimedes Hebel,
Der alles aus den Angeln hob, nur nicht
Die Welt! — Nur nicht die Welt.

Hanswurst: Was ging hier vor?

Eisenbart: Ist dieses Wunder wahr — warum nicht jedes?
Weißt du mit Sicherheit, ob die Trompete
Nicht auf sich selbst ein Liedlein blasen könnte?
Ob dieser Baum nicht tanzt, und dieser Stuhl
Nicht wie ein Enterich fliegen kann? Droht nicht
In jedem Wind, in jedem welken Blatt,
Das niedertaumelnd deine Schläfe streift,
Ein feindliches Geschick — vielleicht der Tod?
Was lachst du nicht? — Ist dir dein Witz erfroren?
Wie, oder brach er sich den Hals? — Wir Narren!
Hinausgeschleudert aus der sichern Bahn
Urewiger Notwendigkeiten kreisen

Wir hoch im Wirbelsturm der Zufallsmächte.
Und donnernd stürzt das Weltgesetz zusammen:
Der Tag verfinstert sich und nächstens stiert
Das Sonnenauge grell und unbeweglich
Aus dem Zenith, die Zeit verkehrt den Lauf,
Der Greise jünglinghaft erhitztes Blut
Gärt lüstern auf und junge Mütter weinen,
Weil sie den Tod aus ihrem Schoß gebären.
Die Weisheit stülpt die Schellenkappe auf,
Die Liebe mordet, und der Haß versöhnt,
Die Dirnen aber gehn im Hochzeitskleid,
Und nur die einzige reine Frau, die mir
Sündlosen Blicks einst in die Augen sah,
Die klare Stirn mir offen zugekehrt,
Voll Heiterkeit und Stolz und sicherer Anmut,
Wie just erwacht im frischen Morgentau
Des ersten Schöpfungstags — ist eine Dirne.

Käthchen: Was tat ich dir?

Eisenbart: Nichts. Nichts. — Leb wohl.

Hanswurst: Wohin?

Dürrhahn (atemlos, triefend von Schlamm und Wasser. Er macht eine höchst jämmerliche Figur):
Komm ich zu spät? — Ich tat, was ich vermochte,
Allein nicht Einer hat sich fangen lassen.

Eisenbart: Ob Ihr zu spät kamt? Je nun, wie mans nimmt.
Ihr seid ein unvorsichtig Bürschchen, wagt
Euch tollkühn in Gefahr und fallt dabei
Just in den tiefsten Dreck. Drum werd ich Euch
In Zukunft vor Gefahr zu schützen wissen.
Ihr bleibt bei mir.

Dürrhahn: Mit tausend Freuden, Herr!

Eisenbart (zum Hanswurst): Leb wohl, mein Alter!

Hanswurst: Herr?!

Eisenbart: Du sollst mit mir
Zufrieden sein. — Wir sehen uns wieder. (Er wendet sich zurück)
Hauptmann!

Der Offizier (tritt vor und salutiert): Befehl!

Eisenbart (laut): Ich folge Euch ins Schloß!

Käthchen: Ins Schloß?!

Hanswurst: Dann ist er dennoch bei Verstand geblieben!

Eisenbart (hat Dürrhahn an der Hand genommen und geht mit ihm aufs Schloß zu. Die Soldaten bilden Spalier und präsentieren)

Vorhang

Ein Falliſſement

Unſer Hoftheater hat es in der Gewohnheit, die literariſche Entwicklung in einem Abſtand von dreißig Jahren mitzumachen. Es iſt jetzt beim ‚Falliſſement‘ angelangt, und wenn uns der Himmel den Fortſchrittsmann Georg von Hülſen lange genug erhält, ſo iſt Hoffnung, daß wir anno 1914 Vollmer als Hjalmar Ekdal und um 1922 herum Matkowsky als Baumeiſter Solneß ſehen dürfen. Aber auch noch viel, viel ſpäter werden, ſelbſtverſtändlich, dieſe Werke nicht ſo veraltet wirken, wie Björnſons Schauſpiel heute nicht etwa blos auf uns, ſondern ſelbſt auf das berliner Hoftheaterpublikum wirkt. Es zeigte ſich, und nicht zum erſten Mal, daß dieſes Publikum zu Unrecht immer und ewig mit Albernheiten abgeſpeiſt wird, und daß man nur Vertrauen zu ſeiner Lernfähigkeit zu haben brauchte, um überraſchende Ergebniſſe zu erleben. Die Aufnahme des ‚Falliſſements‘ war ſolch eine Überraſchung, und es wäre ſchade, wenn man es auch diesmal verſchmähte, die Konſequenzen daraus zu ziehen. Es kann ja den maßgebenden Faktoren nicht entgangen ſein, daß ihr Publikum da lachte, wo man ihm Tränen erpreſſen wollte, und daß dieſes Lachen einen vorwurfsvollen Nebenton hatte. Warum, ſchien es zu fragen, verweigert ihr uns die Kunſt, die dem Körper unſrer Zeit den Abdruck ſeiner Geſtalt zeigt? Warum mutet ihr uns, Kindern von heute, ein Intereſſe für die Dramen zu, die der Spiegel und die abgekürzte Chronik derVäterzeit waren und ſonſt nichts ſind?

Das ‚Falliſſement‘ iſt, das hat dieſe Neuaufführung endgültig bewieſen, wirklich ſonſt nichts. Vor dreißig und ein paar Jahren hatte es ſeine kulturelle und ſeine künſtleriſche Bedeutung. Es war die Zeit der Gründer, und es war bereits die Zeit, wo ſie zu verkrachen anfingen und damit reif wurden, dichteriſch dargeſtellt, auf der Bühne dem Mitleid oder dem Gelächter ausgeliefert zu werden. Unſer Theater brauchte nicht lange zu warten. Im Oktober 1875 war Strousberg verhaftet worden. Einen knappen Monat ſpäter wirkte Björnſons Schauſpiel auf die Beſucher des berliner Nationaltheaters wie ein Stück eigenen Erlebniſſes. Der Erfolg war ungeheuer. Ein großer Teil der Kaufmannſchaft demonſtrierte gegen das Drama, das ihr ſchlechtes Gewiſſen wie einen perſönlichen Angriff empfand. Man hoffte den gewaltigen Eindruck zu ſchmälern, wenn man die Glaubwürdigkeit der tatſächlichen Vorgänge in Frage zog. Es waren dieſelben Waffen, die man ein Jahrdutzend ſpäter gegen die ‚Geſpenſter‘ kehrte. Wie man dort die kliniſche Berechtigung von Oswald Alvings Krankheit beſtritt und damit die ganze Tragödie entwerten zu können glaubte, ſo erklärte man es hier für ein Ding der Unmöglichkeit, daß ein Advokat zu einem ihm unbekannten Kaufmann hingeht und von ihm Mitteilungen über

seine Vermögenslage, ja, die Aushändigung einer schriftlichen Bilanz verlangt. Es half alles nichts. Die unbeteiligten Zuschauer waren gepackt. Hier hatten sie auf einmal statt der üblichen seriösen oder drolligen Theatersituationen, die sich nie und nirgends begeben haben konnten, einen festen Griff ins volle Menschenleben des Tages, in die bürgerlichen Kämpfe, Interessen und Bestrebungen ihrer Gegenwart. Hier hatten sie statt der Marionetten ihrer Modedichter glaubhafte Lebewesen, statt eines halben Dutzends ebenso plötzlicher wie willkürlicher Verlobungen eine Herzensgeschichte, an der es neu und reizvoll war, daß der Liebhaber als Insignien idealer Männerschönheit ein Paar rote Hände hatte, und daß die Liebhaberin der werbende und sprechende Teil war. Hier herrschte künstlerisches Reinlichkeitsgefühl. Hier war ein Dichter in Sprache, Handlung und Charakteristik auf psychologische Wahrheit bedacht gewesen. Aber diese Wahrheit wollte ein voribsensches Publikum, wenn es sich ihrer schon nicht erwehrte, doch nur soweit getrieben wissen, als die Gerechtigkeit des Weltlaufs nicht angezweifelt wurde. Auch darin versagte das ‚Fallissement' nicht. Es endete versöhnlich; es wandte sich mit den populärsten Akzenten direkt an die Rührbarkeit der Menge. Nachdem drei Akte lang in der knappsten Form eine konsequente Entwicklung gewaltet hatte, war der Schlußakt durch die Schablone jener alten Komödie gezeichnet, in der jemand, durch Schaden klug geworden, eine Schwäche ablegt und vom Autor und seinen gläubigen Zuhörern als geheilt entlassen wird. Die Seelenwandlung des Großhändlers Tjälde mußte man nach einem Zwischenakt von dritthalb Jahren Dauer widerspruchslos als vollzogen annehmen. Dieser vierte Akt krönte das Drama für das Publikum und köpfte es für den Psychologen.

Tempora mutantur. In der vorigen Woche hat dieser vierte Akt das Stück auch für das Publikum geköpft — und nicht für das Publikum Brahms und Reinhardts, sondern Hülsens und Barnays — ohne daß bis dahin eine sonderliche Erregung zu verspüren gewesen wäre. Es ist ja kein Wunder. Der Stoff ist tot, und die Kunstform ist überholt. Schon die ‚Stützen der Gesellschaft' hatten mit ihrem entschiedenern Ton, mit ihrer typischern Bedeutung, mit ihrem umfassendern sozialkritischen Zug und mit der unvergleichlich schärfern satirisch-polemischen Beleuchtung einer ganzen Gesellschaftsschicht das ‚Fallissement' im literarischen Anwert beträchtlich sinken lassen. Heute berührt es vollends wie eine einzige Harmlosigkeit. Der Charakteristiker Björnson erscheint hier wie jener berliner Theaterberichterstatter, dessen Wesen die Bösen Buben erschöpft haben, indem sie ihn zu einem Autor den einen Satz sprechen ließen: ‚Ihr Stück ist schlecht; aber es ist doch gut.' Björnsons schlechte Menschen sind zugleich wahrhaft gute Menschen oder werden es wenigstens. Er hat nicht das Herz, sie ernsthaft unan-

genehme Dinge begehen oder erleiden zu lassen. Keiner von diesen Menschen hat mit sich zu kämpfen. Ein Drama kann auf solche Weise nicht entstehen. Der überaus gleichgültige Großkaufmann Tjälde wird gezwungen, sich bankerott zu erklären und die alte Wahrheit, daß ehrlich doch am längsten währt, am eigenen Leibe zu erhärten. Das ist alles. Ach, wie liegt so weit, ach, wie liegt so weit die Zeit, wo das ein modernes Drama war. Heute ist es zur Not ein handfestes Theaterstück für geistig Minderbemittelte.

Als solches wird es auch am Schauspielhaus gespielt. Feinheiten schenkt man sich. Wo wäre denn Platz dafür? Die Figuren sind dankbar im Bühnensinn, aber unergiebig als Menschlichkeiten. ‚Rettungen' sind nicht vonnöten und wären nicht einmal möglich. Es genügt, die ziemlich zahlreichen Rollen so deutlich und farbig zu unterscheiden, daß keine Theaterwirkung umkommt, und sie einander doch so anzuähneln, daß das Bild eines engen, nivellierenden Gemeinwesens entsteht. Das gelingt im Schauspielhaus durchaus. Die Frauen sind dabei schwächere Helferinnen. Selbst Frau Butze findet sich erst, wo sie sich auf ihren Humor besinnen darf. Dieser bedauerliche Mangel an starken weiblichen Persönlichkeiten würde erst recht fühlbar werden, wenn man sich wirklich einmal entschließen sollte, von Björnson zu Ibsen aufzusteigen. Mit den Männern wäre dieser Aufstieg zu wagen, und er wäre einigen von ihnen sogar aufs angelegentlichste zu wünschen. Für Matkowsky und Vollmer bieten Ibsensche Menschen ja wirklich noch heute ungeahnte Entwicklungsmöglichkeiten, und es ist auf der andern Seite ebenso unzweifelhaft, daß solche zwei Naturen unsre Ibsenauffassung wesentlich erweitern und bereichern würden. Aber auch unter den kleinern Leuten ist mancher größern Ansprüchen gewachsen. Wie kenntlich und amüsant zugleich wurden in der Dinerszene die meisten Gäste gespielt! Es war nicht ihre Schuld, daß diese Szene langweilte, und es war auch nicht die Schuld der Herren Pohl und Kraußneck, daß die berühmten Szenen zwischen Berent und Tjälde, an ihrer Berühmtheit gemessen, verpufften. Die Herren Kraußneck und Pohl sind für ihr Teil komplizierterer Charakterzeichnungen fähig, als in diesen beiden primitiven Fällen von ihnen verlangt wurden, und verdienten gleichfalls, durch Aufgaben des Ibsenrepertoires gestärkt zu werden. Man gebe sie ihnen. Will Herr von Hülsen die Fehler seines Vaters vermeiden, der vor dreißig Jahren das ‚Fallissement' als zu peinlich modern von der Schwelle seines Hoftheaters wies, so ist es der falscheste Weg, heute das ‚Fallissement' auszugraben. Björnson ist tot, es lebe Ibsen! Es liegt etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit darin, daß das ‚Fallissement', das einstmals die später entstandenen und später aufgeführten ‚Stützen der Gesellschaft' um den nachhaltigen Erfolg gebracht hat, jetzt nach dem stürmischen Erfolg der Brahmschen ‚Stützen' so klanglos durchgefallen ist.

Der zweite Teil des ‚Faust' am Burgtheater / von Willi Handl

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten . . .

Die verschiedenen Reifezeiten des Genies: Unermeßlicher Andrang greifbarer Formen im ersten Teil des Dramas, unergründliches Schweben verklärter Gedanken im zweiten. Dort Blut und Herzschlag einer ganzen Menschheit, hier Sinnbild des Unnennbaren, göttliches Gleichnis. Dort Himmel, Welt und Hölle in erschauter Wirklichkeit, hier das übersinnlich sinnvolle Reich der Idee, ohne Schwere, ohne Grenzen, ohne Zeiten. Dort das lebendige Leben selbst; hier die erhabene Musik des Lebens. Das braucht natürlich verschiedenen Stil. So einfach als Fortsetzung des ersten Teils, in derselben Tonart, derselben Grundfarbe, demselben Rhythmus ist der zweite gewiß nicht zu geben. Er will nicht so sehr quellenden Reichtum mannigfaltiger Erscheinung, wie jener, als vielmehr mächtige Harmonien, erhabenen Einklang bedeutungsvoller Momente. Er will seine große Musik.

Diese Musik wäre freilich von selbst gegeben, wenn alle die heiligen Worte Goethes, in ihrer Vollkommenheit und nach der Fülle ihres Klanges, gesprochen werden könnten. Aber wir haben kein Publikum, dem man das zehn- oder zwölfstündige Aufhorchen zumuten dürfte, das der ungekürzte Ablauf der Tragödie verlangte. Und wir haben nur ganz wenige Schauspieler, die mit dem Geist des Worts auch seinen sinnlichen Wert lebendig machen, die über das Begreifen und Begriffensein hinaus in die Sphären der freigeborenen, der unerdachten, nur aus sich selbst bestehenden Schönheit dringen. Früher hatten wir ihrer mehr; das Leben der dramatischen Gestalten war noch nicht so mühselig zu tragen und zu geben, es blieb noch Kraft und Schwung und Freude genug für den Hall und Fall der Worte. Den Ohren wurde ihr Teil an hörbarer Schönheit. Dann hat das ernste Gewissen einer sorgenvollern Kunst diese farbigen und gefärbten, echten und falschen Blüten der Rhetorik arg zerzaust und zerrupft. Da es galt, das Wort von der Tyrannei des Klanges zu erlösen, wurde es unter die Tyrannei des Geistes gepreßt. Wahrheit im Geist: das war die große, die einzige schauspielerische Meisterschaft der letzten Jahrzehnte. Nun dürstet uns wieder nach Schönheit — im Klang, im Bild, in der Bewegung. Und schon hebt sie sich, aus dem formlosen Reichtum der jüngsten Natürlichkeiten, langsam und wunderbar empor. Welle kommt und Welle geht. Zwischen den beiden großen Forderungen an alle Künste: Realität des Stoffes und Idealität der Form — Parallelen, die sich irgendwie im Unendlichen unsrer Entwicklung treffen müssen — wird auch das Theater von Generationen zu Generationen hin- und hergeworfen. Und wird dabei, durch Irriges und Gültiges, rastlos zur unbekannten Vollendung fortgetrieben: der Strom allein besteht!

Wir fühlen uns nun wieder mitten in der Bewegung des Stroms, im Übergang treibend. War bei der Neuschaffung des ersten Teils (ich schrieb

im Herbst des vorigen Jahres darüber) die bescheidene Natürlichkeit, die uns die letzte Welle theatralischer Entwicklung auferlegt hatte, besonders drückend zu spüren, so zeigt sich jetzt doch schon der Wille zum Aufschwung, die Sehnsucht nach Klärung und Helle, nach Farben, Licht und vielerlei Gestaltung, nach der Üppigkeit aller Reichtümer, die unsre Bühne vor den begierigen Sinnen entfalten kann. Freilich hätte der Zauber dieses neuen Lebens auch das Ohr erfüllen müssen; die zeitlose, alle irdische Form überflutende Seele des unvergleichlichen Werkes hätte vor allem tönend werden müssen. Man bedenke: Unvorstellbares ist vorzustellen! So viel vermag doch nur die Musik über unsre Phantasie. Darin besteht vielleicht jetzt das beste Wachstum der Theaterkunst, daß sie beginnt, sich mit Musik zu füllen. Ich bezweifle nicht, daß die herangehoffte neue Klassizität unsrer Schaubühne vom Musiker so viel aufnehmen wird, wie die Epochen früherer Reife und Überreife vom Plastiker, Zeichner und Maler. Und ihr Triumph wird es vielleicht sein, die nie erschauten Wunder der zweiten Faust-Hälfte dem verstehenden Geist und der fühlenden Seele zugleich durch den Sinn des Gehörs nahe zu bringen: im harmonischen Wechsel und Zusammenklang heller und dunkler Stimmen, in der rhythmischen Gewalt neugetönter Worte, im klingenden, singenden, brausenden Dahinströmen der Rede, das neue, ungemessene Werte an Schönheit heraufbringt.

Das kommt vielleicht einmal. Inzwischen ist man bemüht, aus der tiefen musikalischen Verarmung, die von den letzten Revolutionen des Stils über die redenden Künste gebracht worden ist, an Fülle der Harmonien zu retten, was dem schwierig gewordenen Material etwa noch abgerungen werden kann. Aber da zeigte sich eben, an dieser schwierigsten und umfassendsten Aufgabe, die der akustischen Vollendung eines Theaterabends nur gestellt werden mag, wie wenig die ganze Schauspielerei von heute an bedeutungsvoll durchseeltem Wohlklang aufzubringen imstande ist. Gewiß, ein außerordentlicher musikalischer Reiz war der Vorstellung gegeben; eine Stimme von funkelndem Glanz, von stahlfester Konsistenz, von empfindlicher Schmiegsamkeit schwang sich im vollen Triumph ihrer Schönheit von Szene zu Szene, hallend, dräuend, schneidend, stachelnd, lüstern nach dem höchsten sinnlichen Wert jeder Silbe, fortreißend fortgerissen im bedeutungsvoll geordneten Dahinströmen der Rede. Das war die Stimme von Josef Kainz. Sie gab den rechten Eindruck von den Offenbarungen, die eine musikalisch empfindende Redekunst, von den hohen Wundern dieses Faust-Gedichts in Schwingung gesetzt, den Zuhörern bringen könnte. Sie gab einen Eindruck, einen Vorgeschmack; aber die Erfüllung, die Vollendung blieb aus. Nur die Gegenstimme war da; die Stimme selbst fehlte. Die ganze Verhöhnung und Verneinung der Welt war dem Hörer in eindringend hellen Klängen sinnlich gegenwärtig. Die Sehnsucht der Welt und ihr Wille zu wirken hatten keinerlei suggestiven Ton. Die Stimme und die Rede dieses Faust ist ohne jede faustische Musik. Hier zeigte sich deutlich, wie der Geist dieser Worte nicht offenbart werden kann, wenn ihm nicht der Reiz eines Vor-

trages von selbständiger und sinnlicher Schönheit als künstlerisches Instrument dient. Mit der äußersten, achtenswertesten Energie hat sich Herr Gregori alles, was geistig erreichbar, was fleißig durchzuführen war, an der Rolle abgerungen. Wäre es nur eine Rolle! Wo ein Charakter zu zeichnen, eine Menschlichkeit zu entwickeln ist, zieht ein verständiger Schauspieler seinem Geist die Konturen und setzt seine Kräfte an, um den Linien nachzuwachsen, das Bild zu erfüllen. Versagt er vor seiner eigenen Absicht, so ist der Phantasie des Zuschauers doch eine Richtung gegeben, und wer den Willen zum Genießen hat, schafft in sich selber nach, so viel er kann. So war es im ersten Teil des ‚Faust'. Man sah die Anlage eines Menschenbildes, das, unzulänglich in den Maßen und allzu grau in der Farbe, doch nach Belieben ergänzt und ausgeschmückt werden konnte, da es nun einmal auf eine vorgedachte Gestalt hinwies. Hier aber, im zweiten Teil, ist keine Rolle. Hier ist nicht viel mehr als eine Stimme; eine Stimme der Sehnsucht, die so grenzenlos weit geworden ist, daß nichts andres menschlich Bestimmendes um sie her halten will. Bis dann, zur Stunde der Erfüllung, die Stimme der Sehnsucht in die Akkorde des stolzen Genügens, der weltüberschwebenden Weisheit beruhigt eingeht. Stimmen, Akkorde, Musik hat dieser Faust des zweiten Teils zu geben. Aber das Organ Gregoris ist musikalisch öde, widerspenstig; seine Rede ächzt unter den physischen und geistigen Mühen, die ihm die Bewältigung der allzu großen Last auferlegte.

An dem Mißklang dieser in der Anstrengung doppelt unfruchtbaren Stimme mußte die akustische Harmonie des Werkes von vornherein rettungslos zerscheitern. Was konnte dagegen der Wohlklang beseelter Laute helfen, die noch da und dort gleichwertig zur musikalisch-rhetorischen Vollkommenheit des Mephisto stimmten, kleinere, nicht unwürdigere Diener einer einzig großen Sache! So die himmlisch helle Innigkeit der Medelsky, die beflügelte Wärme Hartmanns, der schwärmerische Tenor des jungen Gerasch (in der letzten Szene) und andre Kleinere, Schwächere. Aber in der Mitte von alledem, an der Seite der mephistophelischen Redepracht von Kainz fehlte der große, belebte Ton, um den und mit dem erst alles andre hätte harmonisch schwingen müssen. Man sage, was man will: Ich bin der Überzeugung, daß diese ästhetische Leere im innersten Mittelpunkt der schwerste, der einzige unausgleichbare Mangel der Vorstellung ist.

Man schaffe für den Faust einen Künstler her, dem Fülle und Glanz der Mittel gegeben sind, Kräfte des Denkens, den Geist der Rede zu bewältigen, und Geschmack, ihren vollen sinnlichen Reiz herzuzaubern — und diese selbe Vorstellung wird sich, davon bin ich fest überzeugt, so sehr verändert haben, daß man sie als ein völlig neues, zu größerer Vollkommenheit umgeschaffenes Ganze empfinden wird.

Trotz den Fehlern und Unzulänglichkeiten, die sie noch hat — haben muß. Jede Bearbeitung des Werks, die auf seine Aufführbarkeit zielt, wird eine Verstümmelung sein, und jeder wird bis zu einem gewissen Grade von der erhabenen Seele des Gedichts, die sich eben in so ungeheuerlichen Maßen

verkünden muß, geopfert werden. Hier geht es am allerwenigsten an, irgend einen Kern, den man für das Wesen der Seele hält, beizubehalten und Überflüssiges oder Rankwerk wegzutun. Hier gilt es nur, Wichtigstes für Wichtigstes einzutauschen, sich für die eine oder die andre Art der Zerspaltung zu entscheiden, wenn man die Möglichkeiten der heutigen Bühne an der Kolossalität dieser Dichtung messen will. Man kann sie nach Stimmungen, man kann sie nach Elementen der Handlung zuschneiden. Die Bearbeitung Schlenthers scheint ein Kompromiß zwischen beidem zu sein: sie will, über notdürftig befestigte Stützpunkte der Aktion möglichst unbehindert wegschreitend, mit umso größerm Nachdruck auf den grandiosen Stimmungen des dritten und des letzten Akts, im klassisch-romantischen Märchen und bei den Erlösungen und Verklärungen des Endes, verweilen. Man kann natürlich bei dieser wie bei jeder andern Bearbeitung um Herrlichkeiten rechten, die man am allerschwersten vermißt; kann Verse von prunkender Schönheit, von glorreicher Tiefe aufzählen, deren Beseitigung man als sündhaften Mord an Poesie empfindet. Man vergißt, daß man dabei im Grunde immer nur mit der Enge und Kleinlichkeit der heutigen Theater rechtet. Wir können, wie die Dinge jetzt stehen, nur ungefähr ein Drittel des ganzen Gedichts an einem Abend auf der Bühne haben. Dieses Drittel wird sich freilich jeder nach seinem besondern Geschmack begrenzen wollen. Auch ich hätte gern das Ende des Homunkulus zu sehen gewünscht, hätte gern die ganze Pracht des ersten Monologs, die höchst ergötzlichen Reden bei der Geldverteilung, ein paar oft zitierte Verse des Mephisto gehört, deren Streichung einfach unbegreiflich ist. Aber wer weiß, auf welche andre Schönheiten wir um diesen Preis hätten verzichten müssen! Die Opfer waren nicht zu vermeiden. Und da wir ihnen schließlich eine verständliche Zusammenfassung dessen, was hier als äußeres Geschehen zu gelten hat, und die Entfaltung einiger auserlesener Stimmungen in der Dichtung zu danken haben, so mag man es beim schmerzlichen Bedauern über alles, was man dennoch schwer vermissen mußte, bewenden lassen und der Bearbeitung zubilligen, daß sie sich zwischen der Unfaßbarkeit dieser Poesie und der Unzulänglichkeit des Theaters mit leidlichem Geschmack und viel praktischem Verstand zurechtgefunden hat.

Die große musikalische Harmonie, in der sich einzig und allein die ganze überirdische Schönheit dieses Werks offenbaren könnte, war da natürlich nicht zu erreichen. Die Musik des Verses mußte vor den Kümmerlichkeiten des heutigen Theaterhandwerks schweigen, die Musik der menschlichen Rede ist zur Größe solcher Probleme noch nicht gereift. Die Praxis der Aufführung hielt sich am Optischen schadlos. Schauplätze von nie gesehener Pracht, von überwältigender Kraft der Stimmung, von erlesener Farbigkeit wurden hergestellt. Einzelne so völlig dekorativer Ausdruck ihrer Szene, daß ihnen allein schon ein tieferes Empfinden märchenhafter, überirdischer, äußerst sublimer Vorgänge entwachsen konnte. So die über alles rühmenswerte ‚Finstere Galerie', so die Gefilde am Peneios, einzelne Szenerien

am Hofe des Kaisers und manches im letzten Akt. In diese überreiche — auch in manchem Schwächeren noch erstaunliche — Herrlichkeit von Bildern brachte ein fein abgestimmter Wechsel von stärkerm und blasserm Licht, von neblig grauem und schwerlastendem Dunkel oft ein Anschwellen und Abklingen von Gefühlswerten, das musikalischer Wirkung wohl verwandt ist. So hatten schließlich — außer Kainz und den wenigen Erlesenen um ihn — der Maler und die Beleuchter das bißchen innere Musik gemacht, das die verlangende Phantasie in den Unzulänglichkeiten der Aufführung zu genießen bekam. Der Maler Heinrich Lefler, dem wir die dekorativen Herrlichkeiten dieses ‚Faust' verdanken, hat schon vor manchem Jahr mit seiner vollendeten, dem Geist der deutschen Sage in aller Kraft und aller Zartheit angepaßten Ausstattung des ‚Armen Heinrich' bewiesen, wie sehr seine malerische Empfindung dem Zug und dem Willen dramatischer Stimmungen zu gehorchen versteht. Die Szenerien zum ‚Faust' waren das Letzte, was er, der nun einem Jüngeren Platz macht, für das Burgtheater geschaffen hat. Nicht in jedem Sinne vollendet — welches Künstlerwerk käme nicht zu Schaden, mißt man es an der Meisterschöpfung aller Dichtkunst? — aber, nach dem Erreichbaren beurteilt, außerordentlich und des lautesten Ruhmes wert.

So — nur etwas schüchterner im Ton — läßt sich von der ganzen Aufführung reden. Sie ist keine Vollendung, kaum noch ein Weg dazu, aber doch ein tüchtiger Versuch, diesen Weg zu finden. Er führt über die möglichst praktische Bewältigung der Geschehnisse zur möglichst reichen Entfaltung von Stimmungen. Ihr Licht, ihre Farben, ihre Linien hätten wir beinahe; ihre Musik muß noch erweckt werden. Dazu aber sind nicht nur Direktoren, Regisseure und andre Helfer, dazu ist eine ganze neue Generation von Schauspielern nötig.

Nahe Verbundene / von Hans Bethge

Wahrheit ist dies: Freund, Mutter und Geliebte
Sind so mit uns verwoben wie die Wurzeln
Der Bäume mit dem unterirdischen
Gestein, das sie umkrallen, unlösbar.
Doch die Geliebte wechselt wohl ihr Bild
Im Frühling und im Herbst und auf dem Meere
Und in den Wäldern, immer ist sie anders,
Mit neuem Lächeln und mit neuen Tränen,
Wenn auch die gleiche immer: Die Geliebte,
Der Glanz der Dinge, holder Flügelschlag
Beseelten Daseins und der Duft des Abends.

In wundervoller Ruhe aber, groß,
Sich immer gleich, zwei Säulen, stehn die Bilder
Von Freund und Mutter da, aus Gold gefügt.

Kasperletheater

Wiesbaden/ von Liber

Das Bureau des Oberintendanten. Gewaltige Bibliothek von Kostümkunden, Kostümgeschichten und dergleichen. An der Wand Trachtenbilder. Auf Postamenten plastische Modelle, die allerhand Masken, Frisurenarrangements und ähnliches darstellen. In einer Ecke der Bücherei, neben ein paar Reclambändchen, Schillers und Shakespeares Werke, Volksausgabe. Die Intendanten sitzen mit der Vorbereitung des letzten Hamletaktes beschäftigt, da „Hamlet' den Clou der kommenden Festspiele darstellen soll.

Oberintendant: Also, Lieber ... sowie der Hof die hintere Galerie betritt, hebt der Zeremonienmeister die Hand, und die Fanfarenbläser legen los.

Unterintendant: Pardon, Herr Kollege ...

Oberintendant: Äh — wie?

Unterintendant: Verzeihung ... ich meine ... hats denn damals in Dänemark schon Fanfaren gegeben?

Oberintendant: Oh, bitte, die Kultur war schon damals sehr entwickelt. Außerdem können Sie sich 'nen Hof ohne Fanfaren denken? Ich nich ... Nebenbei hat Kapellmeister Zieschke vom 327. hessischen Infanterie-Regiment hier 'ne jeradezu jlänzende Musik komponiert. Das muß ausjenutzt werden ...

Unterintendant: Na ... und wenn Zieschkes Hamletfanfare ausgeblasen ist?

Oberintendant: Dann komme ich mit dem Stab ... ach so ... sehr juter Scherz ... dann kommt Polonius mit dem Stab und kloppt dreimal und dann ...

Unterintendant: Verzeihung ... Polonius ist ja längst tot ...

Oberintendant: Sapristi ... ja ... der olle Knabe is ja dot ... Tja, was machen wer denn da? Na, kloppt eben 'n andrer! Und nu entwickelt sich 'n jlänzendes Schauspiel. Selbstverständlich ist die Bühne wegen Ophelias Ableben ganz in Schwarz gehalten und dekoriert, mit Myrten und Lorbeerhainen. Aber nee, nee, das jeht ja nich ...

Unterintendant: Wieso denn nicht? Ich denke mir das sehr hübsch ...

Oberintendant: Nee, man würde doch wohl Anstoß nehmen. Das läßt sich nich machen. Ophelia ist zwar die Tochter des Oberhofmarschalls, aber nicht mit der königlichen Familie direkt verwandt. Da ist also nur 'ne Nuance der Trauer möglich. Der Hof geht zum Begräbnis, bon, das macht man; aber im übrigen ist man 'n bischen reserviert. Sonst bliebe ja keine Steigerung übrig, wenn mal 'n Sohn oder 'ne Tochter stirbt. Also, wir bringen Rosetten in den dänischen Farben an und arrangieren dazwischen so 'n paar Trauerflöre. Das ist dann sehr charakteristisch. Was meinen Sie, wenn wir auch noch an die Wand 'n Bild von Ophelia hingen — wir können ja die Willig schnell malen lassen — und darüber die Inschrift „Requiescat in pace"? Sehr stimmungsvoll, was?

Unterintendant: Aber . . . ich dächte doch . . .

Oberintendant: Natürlich, natürlich. Einwendungen. Is woll nich modern jenug? Also da bitte ich Sie, denn doch daran zu denken, daß wer hier nich Herrn .... Herrn Ibsen inszenieren, sondern Shakespeare .... den alten Shakespeare. Das is natürlich nich mit sezessionistischen Nuancen à la Erler zu machen, sondern nur im ‚Stil‘. Wenn ich wieder weg bin, dann können Sie wieder .... Herrn Ibsen inszenieren. (Läuft erregt auf und ab) Na, und nun wollen wir fortfahren. Ich habs eilig. Vormittag is noch Probe von der Kirchhofsszene. (Setzt sich wieder)

Unterintendant: Sprechprobe?

Oberintendant: Ach Unsinn .... Graheprobe .... Der Totengräber vom wiesbadener Kirchhof kommt und zeigt den Leuten, wie sie zu graben haben .... Ja, nu müssen wir aber wirklich weiter .... Also, den Einzug des Hofes, das habe ich Ihnen heute Nacht jenau ausjearbeitet. Wird etwa zwanzig Minuten dauern. Wenn der König sitzt, schreit Osrick ‚Hoch‘, und die andern stimmen ein. Dann kommen die Fechter, natürlich Hamlet voran, von Pagen geleitet. Sie machen ihre Reverenz vor dem Thron. Das Königspaar reicht Hamlet die Hand, geht dann auf Laërtes zu und erkundigt sich nach seiner Stimmung. Der bricht in Tränen aus, beruhigt sich aber wieder — das wird natürlich alles durch Gesten angedeutet — und zieht sich den Waffenrock glatt, womit er zeigt, daß er nun bereit sei. Dazwischen wird natürlich auch das Notwendige gesprochen.

Unterintendant: Strichlos?

Oberintendant: Hoffentlich, Lieber .... hoffentlich. Ja, das sagen Sie so. Da muß man mächtig aufpassen. Wie leicht wird das Publikum überlastet. Wenn die Leute im Parkett soviel zu sehen haben, da muß man das Gehör etwas weniger in Anspruch nehmen. Außerdem ist da doch so manches Verletzende .... Shakespeare hätte das selber heute eliminiert, da können Sie sich drauf verlassen. Na, das mache ich schon, das mache ich schon .... Also, nu kriegen die Fechter ihre Handschuhe .... selbstredend echte dänische Handschuhe. Osrick und Horatio sind Sekundanten ....

Unterintendant: Ja, wieso denn?

Oberintendant: Aber glauben Sie denn, daß 'n paar gebildete Menschen ohne Sekundanten auf Säbel losgehen? Hamlet hat doch in Wittenberg studiert. Der Mann kennt doch seinen Komment. Und Sie — als alter heidelberger Vandale — sollten 'n doch auch kennen. Dann schlägt Hamlet an .... Prim, Doppelterz nach .... Ja, übrigens, ehe ichs vergesse: Sie haben doch hoffentlich dafür gesorgt, daß Hamlet von einem guten Fechter gespielt wird?

Unterintendant: Ja, wer spielt denn den Hamlet?

Oberintendant: Das wollen Sie von mir wissen? Von mir? .... Nein, wirklich, ich bin empört. Wenn Sie mich gar nicht entlasten .... wenn ich nicht nur das Wichtigste besorgen muß .... wenn ich mich sogar um die kleinsten Kleinigkeiten kümmern soll .... um jeden Quark .... um die Besetzung der Rollen .... da hört doch wirklich Verschiedenes auf!



Rundschau

Zur Christustragödie

Bibel und Bühne' — diese Schrift, deren Titel eine weitergespannte Erörterung verheißt, ist ausschließlich der Diskussion des Problems der ‚Christustragödie' gewidmet. Der Autor, Karl Felner in Weimar, füllt den größten Teil seines Raumes mit theosophischen Deklamationen über die Bedeutung der Christusgestalt — Deklamationen, die in unerträglich monotoner Höhenlage gehalten und im fortschrittslosen Kreislauf ihrer Phrasen pastoral im übelsten Sinne des Wortes sind. Trotz höchst unkirchlich aufgeklärter Meinung. Aber das Salböl philosophischen Predigertons ist um keinen Gran verdaulicher als das kirchlichbeamteter Dogmatiker. Die geistige Armseligkeit und Unklarheit, die sich in solcher zwischengliedlosen Aneinanderreihung superlativischer Behauptungen in traktätleinhaftem Sperrdruck offenbart, ist in beiden Fällen die gleiche, und das Mißbehagen eines reinlicher gewöhnten Gehirns ist in beiden Fällen gleich groß. Felner verschüttet mit seinem hochpathetischen Wortschwall das ganze Problem. Für seinen Zweck hätte ein schlichter Satz genügt, der die überhaupt nicht zu bezweifelnde Bedeutung der Christustradition in unserm Geistesleben, die tiefe, jeden andern Stoff weit übertreffende Wurzelkraft dieses Mythos konstatiert und auf seine unerschöpfliche innere Fruchtbarkeit hingewiesen hätte. Dies vorangesetzt, konnte und sollte die sachliche Diskussion beginnen über die Frage, ob dieser größte und lebendigste Besitz unsrer Volksphantasie in dramatische Form gegossen werden könne, ob er die vielgesuchte mythische Resonanz für eine tiefvolkstümliche Tragödie größten Stils werden, ob sich der große Mythos gar in jener Kunstform zu einem neuen fruchtbaren Leben erheben könne. In den wenigen sachlichen Äußerungen, die sich aus dem ekstatischen Phrasengestammel Felners heraushören lassen, werden all diese Fragen aufs leidenschaftlichste bejaht. Aber seine Erklamationen sind für eine kritische Erörterung einfach nicht faßbar — gegen Glaubensartikel kann man nicht polemisieren, und einer so konfus vorgetragenen Meinung beizustimmen, geniert man sich fast.

Zum Glück hat dieser selbe Felner vor Zeiten sich an dem großen Stoffe künstlerisch in szenischen Skizzen versucht, und er scheint als Poet eine wesentlich erfreulichere Erscheinung denn als Essayist zu sein. Hat er doch damals einen Schriftsteller wie Leo Greiner in diesem Blatte (II, 18) zu sehr achtungsvollen Worten über sein Schaffen und vor allem zu sehr fesselnden und sehr tiefgehenden Betrachtungen über die tatsächlich sehr große und bedeutende Frage der Christus-Tragödie angeregt.

Greiner lehnte damals auch die alte Schulmeinung ab, daß Christus als ein blos ‚leidender' Held nicht dramatisch sei. Aktivität eignet keinem Dinge an sich — es ist eine Form, die unsre Anschauung den Gestalten nehmen wie leihen kann.

Christi Leiden kann als Tat, die Passion als Kampf gefühlt und gestaltet werden. Dem Einwand, den Greiner den gewichtigern nannte: daß die von Anbeginn vollendete göttliche Harmonie in Christus die Ausgestaltung seines Lebens im Dialogischen, Widerspruchsvollen und so Dra-

matischen hindere — diesem Einwand hielt Greiner selbst die neue Möglichkeit entgegen, den historischen Christus, den Menschen, der sich seine gottgleiche Harmonie erst erkämpfen muß, darzustellen. Diese letzte Möglichkeit aber hält er für gesperrt durch die Übermacht der theologischen Auffassung, die den Sinn des Volkes so ganz beherrsche, daß es sich jeder neuen psychologisierenden Darstellung des großen Stoffes verschließen würde. Dies letzte Bedenken teile ich in seiner Absolutheit nicht und halte deshalb (wie Felner) die Christustragödie für ideell möglich. Allerdings wird der Atem der mächtigen zweitausendjährigen Tradition jeden hinwegweben, der rationalistisch ein beliebiges ‚psychologisches Drama' aus dieser Welttragödie herausschneiden will. Wenn aber der Dichter größter Art käme, der mit zauberkräftigen Worten aus dem Drama des ringenden Menschen Jesus das ganze welterschütternde Geschehen der Religionsmythe — das Gott-Werden des Individuums — zu gestalten vermag, wenn so auf neuer menschlich-künstlerischer Basis die religiösen Gefühle der Hörer wieder gepackt und zu jeder möglichen Entladung geführt werden, dann ist nicht einzusehen, warum das dramatisch neugestaltete Jesusmysterium die Menschen weniger ergreifen sollte als all die heimlichern, aber nicht weniger einschneidenden Umformungen der Legende, die die großen Prediger und Weisen des Mittelalters vielmals in ihrem Sinne vollzogen haben. Nur daß diese ganze Möglichkeit mit einem dichterischen Genie rechnet, vor dessen Wuchs die Besten von heute als Pygmäen erscheinen. Der Geist, dessen Eigenart das zweitausend Jahr geformte Motiv in seiner ganzen Größe neu bemeistert, der müßte von den allergrößten der Geschichte sein.

So ist die praktische Aussicht auf eine lebensstarke Christustragödie freilich nicht eben groß. Trotzdem ist es vielleicht nicht unverdienstlich, auf dieses höchste Werk hinzuweisen, das einem Genie durch Gestaltung unsers größten Mythos gelingen kann — wenn es auf einer dramatischen Tradition wird bauen können. Wenn jene große Möglichkeit nur unsern Eifer lockt, an dieser nötigen Vorbedingung zu arbeiten, so wirkt sie damit schon Gutes. Mit der Existenz und der Tendenz der Felnerschen Schrift bin ich also ebenso unbedingt einverstanden, wie ich ihre (man verzeihe das harte Wort) ästhetische Heilsarmeetonart unbedingt ablehne.

Julius Bab

Ibsen fürs Volk

Ein Jahr nach dem Tode des vorläufig letzten Dramatikers von europäischem Rang veranstaltet S. Fischers Verlag eine Volksausgabe von Ibsens ‚Sämtlichen Werken' in fünf Bänden. Bei solchen Publikationen, die nicht dem alten Leserkreise neuen Besitz, sondern altem Gut ein neues Publikum erobern wollen, scheint es mir nötig, das Technische, die buchhändlerische Außenseite in erster Linie zu würdigen. Denn wo der innere Wert nicht mehr diskussionsbedürftig ist, wird Gelingen oder Mißlingen der agitatorischen Absicht, die Gewinnung weiterer Volkskreise für den großen Gegenstand, wesentlich von der Form der Darbietung abhängen.

Es sei also zuerst gesagt, daß die fünf kräftigen Bände mit ihrem festen Papier, ihrer großen, klaren lateinischen Druckschrift in jedem erforderlichen Maße handlich und leserlich sind, und daß der im kühlen englischen Stil gehaltene grüne Leineneinband geschmackvoll und zugleich einer Volksausgabe entsprechend schlicht ist. Das für das Gelingen einer Volksausgabe wohl wichtigste Moment bleibt der Preis. Er ist mit drei Mark für den Band wahrscheinlich so niedrig

wie möglich bemessen. Aber es bleibt zu beklagen, daß er noch viel zu hoch ist, um die jetzt einzig volkstümliche und nicht einmal halb so teure Ibsen-Ausgabe der Reclamschen Universalbibliothek endgültig und überall ablösen zu können. Das bleibt zu beklagen, denn die Fischersche Ausgabe hat entscheidende Vorzüge vor der recht planlos zusammengerafften Reclamschen. Sie bietet zunächst quantitativ mehr; nicht nur, was mir unwesentlich scheint, von den rein biographisch interessierenden Jugenddramen der ‚Catilina', sondern, was sehr wesentlich ist, die drei großen Altersdramen, die deutsch bekanntlich überhaupt nur in der Uebersetzung des Fischerschen Verlags existieren. Sodann setzt die Fischersche Ausgabe der völlig sinnlosen Anordnung Reclams die einfache historische Folge entgegen, und schließlich und vor allem bietet sie einen an Korrektheit und Kunst sehr überlegenen deutschen Text.

Hiermit, und mit den erwähnten Qualitäten der äußern Ausstattung etwa, scheinen mir allerdings die Vorzüge dieser Volksausgabe erschöpft. Denn die lange Einleitung, die für die Agitationskraft der Ausgabe ein sehr wichtiges Moment hätte bilden können, ist tatsächlich ein Uebel, ein beschwerlicher Ballast geworden. Statt einen Schriftsteller von Geist und Temperament aufzufordern, daß er einen Essay schreibe, geeignet das ‚Volk', die Menge der literarisch nicht vorbereiteten, literarhistorisch nicht interessierten Menschen, zu den Lebenswerten des Ibsenschen Schaffens hinzuführen, zum Genuß der Ibsenschen Kunstformen anzuleiten — statt solch einen knappen, fesselnden Aufsatz zu schreiben oder schreiben zu lassen, haben die Herausgeber überhaupt nicht die Feder, sondern Schere und Kleistertopf in Bewegung gesetzt und aus den Einleitungen der großen Ibsenausgabe und einigen andern Drucksachen eine unförmige Masse von fast zweihundert bedruckten Seiten zusammengeklebt. Dies ist natürlich so wenig ein durchgestaltetes, literarisch genießbares Ganze, wie es für den besondern Zweck und Sinn einer Volksausgabe eingestimmt ist. Schon jene Einzeleinleitungen der großen Ausgabe sind nicht sehr erfreulich; sie sind mit der hochmütigen Langeweile des Germanisten von Fach geschaffen, sie sind weniger in ihrer Art schlecht, als von einer meines Erachtens überaus schlechten Art. Unsre literarhistorischen Einleiter Scherer-scher Abkunft geben in der Regel zweierlei: eine völlig und eine fast überflüssige Sache. Erstens nämlich eine ‚Inhaltsangabe', die die Phantasie des Lesers lähmt und nichts dafür leistet, und zweitens biographische Klitterungen über die Entstehung des Werkes. Auch diese Bemühung — der Stolz aller unsrer Philologen — scheint mir nur ein ganz sekundäres, fachwissenschaftliches, fast sportliches Interesse zu haben, alldieweil für die Menschheit von den Erlebnissen eines Künstlers ja eigentlich nur Wert hat, was unmittelbar in seinem Schaffen wirksame Form geworden ist. Dies lebt — alles andre bleibt tote, historische Anekdote, die vielleicht dem Ästhetiker einige psychologische Aufschlüsse geben, dem Lebenswort des Werkes aber kein Titelchen zufügen kann, und die deshalb gerade für eine Volksausgabe ganz entbehrlich ist. Dagegen bieten uns die Einleiter dieses Schlages wenig oder nichts von einer höchst und einer sehr wichtigen Sache. Erstens gilt es, den Zusammenhang nicht nur zu zeigen, sondern auch fühlbar zu machen, den des Dichters Werk mit uns, mit der Lesenden Leben und Zukunft (nicht mit der Vergangenheit des toten Dichters!) hat. Und hernach wäre es wichtig, die künstlerischen

Mittel aufzuzeigen, durch die dies Wort solche Macht über unsre Seelen erringt. Denn so wird der Leser angeleitet, sein Erlebnis an der Dichtung in den Kreis seiner allgemein kulturellen Erfahrungen überhaupt und in die Gesamtheit seiner künstlerischen Erlebnisse insbesondere einzureihen und so an dem Werk, dessen ursprüngliches Begreifen ihm freilich niemand abnehmen kann und soll — am wenigsten eine psychologisierende Inhaltsangabe — neue Schönheiten und Werte zu entdecken. Von solchen ins aktive Leben gewandten Kulturzusammenhängen wissen unsre germanistischen Doktores wenig, von wirklich ästhetischen, sprachkünstlerischen Kriterien gar nichts zu sagen. So scheinen mir schon die Elemente von geringem Wert, aus denen die Einleitung dieser Ibsenausgabe stillos zusammengeleimt wurde. Daß die spornende Kraft einer gehaltvollen Einführung fehlt, bleibt ein schmerzlicher Mangel der Volksausgabe. Indes kein entscheidender. Diese Werke werden sich selbst einzuführen und zu erklären wissen, wohin sie dringen. Und weil sie eine neue Möglichkeit für dies Vordringen schafft, bleibt diese Volksausgabe eine verdienstvolle Tat.

Fero

Fiorenza

Drei Akte nennt Thomas Mann sein Renaissancestück ‚Fiorenza', und er hat wohl daran getan. Ein Drama ist dieses Werk sicherlich nicht, und auch die herrlichste Darstellung, die geschickteste Regie und der stilvollste Aufputz würden es dazu nicht machen. Und wenn das Unmögliche möglich gemacht wäre, wo will der Dichter ein Publikum hernehmen, das mit ihm gehen könnte und seiner Symbolik genügend Verständnis entgegenbrächte? Zwei Akte lang sind die Frankfurter willig mit dem Dichter gegangen. Sie ließen sich im ersten Akt den Prior von San Marco, Girolamo Savonarola, von dem jugendlichen Giovanni und dem Humanisten Piso von Mirandola als einen übergroßen Riesen vor die Augen zaubern und empfanden Freude an dem Treiben der mediceischen Künstlergenossenschaft, das lebendig und wogend ein Bild des dekadenten künstlerischen Florenz der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts bietet. Im dritten Akt aber versagte das Publikum die Gefolgschaft, einesteils, weil die Koloraturen und Fiorituren, die sich Mann leistet, um den altersschwachen Lorenzo Magnifico mit allen seinen Schwächen und Vorzügen zu umgeben, doch etwas zu lang geraten sind, um eine gewaltige Spannung vorzubereiten; anderstells aber, weil die Repräsentanten der beiden miteinander streitenden Weltanschauungen so winzig geraten sind, daß sie unmöglich für eine fast dreistündige Exposition entschädigen können. Es wäre wohl möglich, eine bessere Darstellung und eine prunkvollere Szenerie zu bieten, als die, welche unser Schauspielhaus mit seinem hastigen Getriebe zu stellen imstande war. Aber auch das kann die Dichtung nicht für die Bühne retten. An der Verneinung des psychologischen Gesetzes von Ursache und Wirkung scheitert das dialogisierte Epos, und selbst der Kenner wird freudigen Herzens immer wieder zum Buche greifen, wenn er die herrliche Sprache und den Gedankenreichtum, den Mann aufgestapelt hat, genießen will. Der Dichtung selbst braucht an dieser Stelle nicht viel Raum gewidmet zu werden, weil das schon einmal geschehen ist. Es genügt also, noch einmal darauf hinzuweisen, daß in ihr, wie in Oscar Wildes ‚Salome', eine absterbende, dem unbedingten Genuß huldigende Epoche mit einer aufstrebenden, sittlich reinen Welt um die Herrschaft streitet. Lorenzo von Medici ist der

Vertreter der ersten, Savonarola der Vertreter der zweiten Welt, und zwischen beiden schwebt als lockende Sirene Fiore, das Symbol des sinnendurstigen, schönheitstrunkenen Florenz. Daß keiner in diesem Widerstreit Sieger bleibt, ist sicher auch kein Vorteil für das Bühnenwerk, das gleich dem Prior von San Marco in das Feuer schreitet, um seinem Schicksal entgegenzugehen. Man braucht kein Prophet zu sein, um dieses Schicksal vorauszusagen. Aber es ist um so mehr zu bedauern, als die moderne Literatur wenige Werke aufweist, die diesem an Reinheit und Sprachschönheit den Rang streitig machen konnten. ‚Fiorenza' wird auch fürderhin im Buche lebendig bleiben.

Julius Wertheimer

Mannheimer Jubiläumsfestspiele

Nicht nur das Individuum, auch das Ereignis ist Ergebnis des Milieus und verlangt daher eine ans Milieu gebundene Beurteilung. Das gilt von künstlerischen Ereignissen ebensogut wie von andern, gilt also auch von den Festspielen, die das mannheimer Hof- und Nationaltheater zur Dreihundertjahrfeier der Stadt veranstaltet hat. Sie hatten als Hintergrund eine künstlerisch reiche Vergangenheit und eine künstlerisch arme Gegenwart der Jubiläumsstadt: die Zeit Dalbergs und Ifflands auf der einen, die Zeit Praschs und Hoffmanns auf der andern Seite! Gerechterweise darf man die Besprechung der Festspiele nicht auf das anspruchsvolle historische, sondern auf das bescheidene zeitgenössische Theatermilieu Mannheims einstellen.

Aus diesem bescheidenen Milieu leuchtet dann gleich die Festaufführung der ‚Meistersinger' hervor, wie ein Sommerbrand aus dürrer Heide. Wir erlebten, dank des Intendanten künstlerischer Einsicht und dank der Feinfühligkeit des Kapellmeisters Kutzschbach, wirklich das Musikdrama. Es war eine helle Freude, zu sehen, wie die Regieprinzipien Reinhardts und Gregors ohne alle sezessionistischen Abwegigkeiten in dieser Aufführung verwertet waren. Das Bild der nürnberger Straße zumal, das Hagemann ganz an die Rampe gebaut, sozusagen in den Zuschauerraum hineinkomponiert hatte, war von tiefem Reiz. Und wäre noch wirkungsreiner gewesen, wenn nicht in der Prügelszene ein riesiger Schwarm von Tumultanten von der größtkalibrigen Regiekanone auf die Bühne geschossen worden wäre. Ganz Nürnberg lud im Nu seine Ruhestörer in der stillen Gasse ab. Derselbe Fehler, unter dem auch die Valentin-Szene im ‚Faust' meist leidet! Im übrigen war es ein ungetrübtes Fest, Feinhals als Hans Sachs, Knote als Stolzing und Geis als Beckmesser zu hören und zu sehen.

Für die Aufführung der ‚Räuber' war es von Nutzen, daß ihr der Urtext zugrunde lag und nicht die vom Dichter selbst erzwungene ‚Mannheimer Bühnenbearbeitung', die dem Original in so vielem nachsteht. So in der dramatischen Anlage — sie wirkt viel grobschlächtiger — und vor allem in der Ursprünglichkeit der tragischen Explosionen des letzten Akts. Um wieviel wirksamer — künstlerisch und theatralisch — ist der Selbstmord Franzens als seine Ermordung, die überdies durch die redselige Sentimentalität Karlens ihres tragischen Stachels beraubt wird. Freilich, die Originalfassung ist szenisch sehr spröde. Durch diese Sprödigkeit hindurch eine ganz reine Wirkung zu erkämpfen, gelang in Mannheim nicht. Der Regie nicht, so erfolgreich sie im Herausarbeiten des Bildhaften war, der Darstellung nicht, so wenig sie guter Einzelleistungen entbehrte. Beiden fehlte die Großzügigkeit, die ins Un-

gemessene sich reckende Wucht. Der Geist des Hippokratischen Spruches von der Heilkraft des Eisens und Feuers, den Schiller dem Drama vorangestellt hat, ward nicht lebendig. Daran trug die meiste Schuld Herr Reimers aus Wien, ein Mann von schöner Gestalt und Stimme, stets trefflicher Wohlrasiertheit: minder trefflicher Aussprache; er spielte den Karl mit einer künstlerischen Mäßigung, die mit ihrem gut bürgerlichen Namen künstlerische Mäßigkeit heißt. Albert Heine aus München spielte den Franz, spielte, lebte, gestaltete ihn ... kurzum: es geschah, daß das Drama der Räuber recht eigentlich zu einem Monolog des wirklichen Räubers Franz wurde. Ich müßte lügen, wenn ich sagen wollte, das hätte dem Kunstwerk bedeutenden Abbruch getan. Mit nichten! Aus diesem Franz loderte eine riesige Menschlichkeit. Und das Unmoralische verstand sich von selbst!

Das allererfreulichste Ereignis der Festspiele war die Aufführung von ‚Herodes und Mariamne' und der damit verbundene Erfolg Hebbels. Die Tragödie vom Mysterium der Geschlechter war in herrlich großer Linie der Darstellung entwickelt und in wundervollen, wenn auch meist gar zu sehr dem ‚Malerischen' sich nähernden Formen der Szene ausgeprägt. Die Wirkung der Dichtung war ganz unvergleichlich. Paul Wiecke aus Dresden gestaltete die Tragödie des heiß liebenden und begehrenden Tyrannen und seiner ganzen unbegriffenen Einsamkeit und Zwiespältigkeit. Clara Salbach, auch aus Dresden, verfügte zumindest über die weltscheue Sprache und Geste, die der Mariamne vonnöten sind. Trotzdem Franziska Ellmenreich aus Hamburg als Alexandra und Fräulein Blankenfeld von Mannheim als Salome nur ebenso hinreichten wie handfeste Krüge, aus denen man einmal edeln Wein trinkt, da die kristallenen Römer fehlen, gab es doch einen darstellerischen Einklang. Das soll dem Intendanten unvergessen bleiben, daß er diese grandiose Dichtung zu einem solchen Sieg geführt.

Die Aufführung des Weberschen ‚Oberon' ist einer Besprechung kaum würdig. Sie war, mit allen schönen Dekorationen und feinen Orchesterwirkungen, minderwertig. Trotzdem und alledem bedeuten diese mannheimer Festspiele für Süddeutschland ein Ereignis, für das mannheimer Hof- und Nationaltheater eine Tat und für die mannheimer Kunst eine Zukunftsverheißung.

Hermann Sinsheimer

Der münchner Hoftheaterprozeß

Keine Premiere, kein Gastspiel ist wohl jemals in München mit solcher Spannung erwartet worden, wie die Verhandlung des Prozesses, den der Intendant des münchner Hoftheaters, Freiherr von Speidel, der Generalmusikdirektor Felix Mottl und der Regisseur Albert Heine gegen den ‚Bayrischen Kurier' angestrengt haben und über dessen Vorgeschichte ich am 11. April hier ausführlich berichtet habe. Zwei Tage hat die Verhandlung gedauert, über fünfzig Zeugen waren geladen, eine Unmenge Kulissenstaub ist aufgewirbelt worden — und das Resultat? Wie vorauszusehen war: ein Vergleich, der aber einer gründlichen Niederlage der Beklagten verteufelt ähnlich sieht.

Paul Siebertz, der Chefredakteur des ‚Bayrischen Kuriers', mußte „in Anbetracht der zurückhaltenden Deponierungen der Hoftheatermitglieder" (derselben, die vor dem Prozeß gravierendes Material in Fülle zu besitzen behauptet hatten!) bekennen, daß die angeblichen intimen Beziehungen des

Intendanten von Speidel zu der Schauspielerin Wimmer niemals existiert haben; und er gab daraufhin die Erklärung ab, daß Herr von Speidel als Kavalier, Beamter und Ehemann (!) makellos dastehe. Auch dem Regisseur Heine (dessen etwas skrupellose Art, sich auszudrücken, nicht bestritten werden konnte) sprach Sievertz sein Bedauern aus, daß er von ihm behauptet habe, er hätte Fräulein Wimmer nur, um dem Intendanten gefällig zu sein, für ein Talent erklärt. Selbstverständlich trägt Sievertz die Kosten des Prozesses.

Inspirator des „Bayrischen Kuriers" in Sachen Mottl war, woran in München von Anfang an niemand gezweifelt hatte, der sattsam bekannte frühere Musikkritiker und jetzige Theateragent Karl Schels. Er mußte zugeben, daß er den ihm von allen Seiten und von den unzuverlässigsten Leuten zugetragenen, völlig unkontrollierbaren Klatsch ohne weiteres geglaubt und auf dieser soliden Unterlage seine Anklagen aufgebaut habe. Er habe sich aber auf Grund der Verhandlung nunmehr überzeugt, daß sämtliche in den Artikeln des „Bayrischen Kuriers" über Mottl aufgestellten nachteiligen Behauptungen ungerechtfertigt und unbegründet seien. Er zweifle nicht mehr an der vollkommenen Integrität Mottls, der (hier ist das tragische Moment dieses traurigen Prozesses zu suchen), selbst überaus bescheiden und bedürfnislos, das Opfer seiner Frau, einer anscheinend unverbesserlichen Gewohnheitsschuldenmacherin und Verschwenderin, geworden sei. Ein Abhängigkeitsverhältnis Mottls von dem Theateragenten Frankfurter konnte nicht bewiesen werden, ebensowenig, daß Mottl bei dem Engagement des Fräulein Faßbender seine Hand im Spiele gehabt habe.

Was der Prozeß sonst noch an Klatsch und unvorsichtigen Äußerungen verschiedener Hoftheatermitglieder zu Tage gefördert hat, wird man nicht allzu tragisch nehmen. Dasjenige Theater (deutsch oder nicht deutsch, Hof-, Stadt- oder Privattheater), das sich vollkommen rein und ohne Fehl fühlt, werfe den ersten Stein auf das münchner Hoftheater! Im übrigen ist über diese Affäre nun gerade genug getratscht und geschrieben worden, so daß es wohl an der Zeit ist, über sie endlich zur Tagesordnung überzugehen. Nicht die Interna eines Theaters sind für seine Beurteilung maßgebend — so sollte man wenigstens meinen — sondern das, was es leistet. Und die tatsächlichen Leistungen der münchner Hofbühne stehen, was auch von misepetrigen Nörgelfritzen fortwährend darüber gefaselt werden mag, doch noch immer auf einer recht beträchtlichen Höhe. An gewissen unleugbaren Qualitätsminderungen einzelner Aufführungen aber ist, was im Verlauf dieses Prozesses überzeugend nachgewiesen worden ist, hauptsächlich der viel zu geringe Zuschuß der Hofbühnen schuld, der nur 400 000 (nach andern 600 000) Mark beträgt und die Leitung recht sehr gegen ihren Willen zu einem fatalen, einer Hofbühne unwürdigen Sparsystem mit allen seinen unvermeidlichen Härten und Rücksichtslosigkeiten zwingt. Rechtsanwalt von Pannwitz, der dieses heikle Thema zur Sprache brachte, hatte daher wohl nicht Unrecht, wenn er sagte: die letzte Instanz dieses Prozesses werde, gleichviel, wie die Verhandlung ende, der Landtag sein, der für das Hoftheater eine bis anderthalb Millionen bewilligen müsse, wenn wir den Anspruch erheben wollen, in einem Kunstland zu leben.

Richard Braungart

Gotthilf Weisstein

Weimar. In kurzen Zwischenräumen werfen Regenschauer die spitzen Pfeile ihrer Schlossen

schräg durch die trübe Luft gegen die grünen Baumhecken, die den alten Goethepark eingrenzen. Die Stadt, ein einziger froh-freundlicher Willkommensgruß, wenn es der Lenz oder der Sommer oder ein milder Herbst gut mit ihr meint, ist heute nichts als ein einsames, verstörtes, unwirtliches Nest dritter, vierter Ordnung. Und nur ich, dessen Aufenthaltszeit knapp bemessen ist, bin auch durch Nässe und frostkalten Wind nicht zu besiegen, suche Stimmungen und Erinnerungen und freue mich eigentlich, daß kein fremder Schritt den Frieden dieser wie Kettenglieder ineinanderlaufenden, schmalen Wege stört. Aber halt, da ist ja noch einer. Zuerst seh ich einen Bauch, dann einen massigen, fettschweren Körper, der um die Ecke biegt. Ein breiter, unmodischer Zylinderhut läßt unter seiner Krempe graue Locken hervor. Die Augen liegen tief zwischen gewölbten, vollen Wangen: mit etwas mattem, unklarem Ausdruck, den nur der Kneifer ein wenig hebt. Zwei dicke, borstige, eisgraue Bartstreifen hängen an der Oberlippe entlang dem Kinn entgegen; und das schnaufende, keuchende Atemgeräusch des Asthmatikers dringt immer näher zu mir, als der Mann, das Bäuchlein unter dem langen, vorn geöffneten Winterrock vorgestreckt, mit kurzen, scharrenden Schritten herankommt. Jetzt erkenne ich ihn als Gotthilf Weisstein, den berliner Schriftsteller und eifrigen Durchforscher der berliner Theatergeschichte. Wir plaudern — um Atem zu schöpfen, bleibt er oft eine kleine Weile stehen — und ich freue mich an dem reichen Schatz von Erfahrungen, Kenntnissen, Erlebnissen, die dieses altgediente Mitglied der berliner Kunstwelt aufzutischen weiß . . .

„Ja, wenn wir erzählen wollten . . .“ sagt oft der gutmütige, alte berliner Verlagsbuchhändler, wenn ich ihn angehe, die Fülle seines berliner Notizenmaterials unter die Hut eines Buches zusammenzubringen und die Chronik der Reichshauptstadt um ein paar fesselnde Kapitel zu bereichern. So, von nahen Beziehungen zu den stärksten Persönlichkeiten der berliner Theaterzeit, wie sie die siebziger und achtziger Jahre sahen, wohlinstruiert, seinem umfangreichen Wissensfonds stets noch durch Studien aufhelfend, wo seine persönlichen Wahrnehmungen nicht zureichten, war auch Gotthilf Weisstein, der am 21. Mai gestorben ist. Er konnte plaudern, wie es eben nur diese Veteranen können, die einer mehr impulsiven, als reflektierenden Zeit entwachsen sind: einer Zeit, die heitere Unterhaltung und fröhliches Lachen liebte, ohne viel nach dem ästhetischen Wert des Motivs, das dem Amüsement zugrunde lag, zu fragen. Und er fand an der behaglichen, oft derb zugeschnittenen Plauderei um so mehr seine Freude, als das Schicksal ihm die Beweglichkeit seiner Zunge eben durch einen Fehler dieser Zunge erschwert hatte. Weisstein stotterte. Aber dieses Sprachmanko machte ihn nicht etwa empfindlich. Er benutzte es schließlich förmlich als Requisit, um seine stacheligen, spitz geschärften Witze in Szene zu setzen und ihnen jenen Erfolg vorzubereiten, den ihre Qualität fast stets verdiente. Nichts köstlicher, als wenn sich so ein Scherz in Bewegung setzte. Wenn die grauen Augen das Ziel des Witzes zunächst spöttisch zu fixieren, beinahe zu kitzeln begannen. Wenn dann die schweren Kinnladen zum ersten Wort ansetzten, zu dem sich die Zunge, wie prüfend, mit kurzen, dicken Lauten bereits seit ein paar Sekunden gerüstet hatte. Wenn endlich die Lippen dieses Wort übernahmen und es polternd, mit kurzem, plumpem Geräusch dem Gegenüber ins Gesicht

warfen. Weißstein gebrauchte übrigens diese Hemmung seiner Freude an der Konversation auch als Waffe der Persiflage gegen sich selbst. Ich habe einmal gehört, wie er in der primitiven Redaktionsstube der ‚Nationalzeitung', in der er viele Jahre lang Karl Frenzels treuer Kollege war, einem Auskunft Heischenden in seinem lispelnden Berlinerisch sagte: „O ... die Auskunft w ... will ich Ihnen jerne jeben, w ... wenn Se Zeit haben, au ... auf meine Z ... Z ... Zunge zu warten." Und auch die Antwort auf den Wunsch eines Beleidigten: „Sofort nehmen Sie das Wort zurück!!" ... „N ... nee ... ich bin froh, daß es r ... r ... raus is" wird mit Bestimmtheit Gotthilf Weißstein zugeschrieben. Diese ungelenke und doch so spitze Zunge schnellte unermüdlich Pointen, am liebsten gegen den linken Flügel der Literatur. Und sein Alter — er sah älter aus, als er war, und man hielt ihn auch allgemein für älter — ließ die jungen Leute bei der Vergeltung seiner Angriffe immer etwas zurückhaltend sein, auch wenn diese Offensive sehr hanebüchen wurde.

Die letzte seiner Schriften — nach den ‚Beiträgen zu Maler Müllers Leben und Schriften', nach der ‚Geschichte des Theaterzettels' und den ‚Berliner Curiosa' (‚Don Carlos, der Infanterist von Spanien' und ‚Des vergnügten Weinhändlers Louis Drucker humoristischer Nachlaß') — war sein Büchlein ‚Meininger Erinnerungen', das dem meininger Theaterherzog zum achtzigsten Geburtstag einen Reminiszenzenkranz flocht. Auch hier wird mit der unvermeidlichen Voreingenommenheit des ‚Alten' gegen die ‚Jungen' gutes historisches Material aus der Entstehungszeit des Meiningertums zusammengetragen. Und man lernt manchen bekannten Menschen, Henrik Ibsen, Richard Voß und andre im Hausrock so kennen, wie man sie sonst kaum kennen lernen konnte.

In Paul Lindaus Hause ist Gotthilf Weißstein vom Schlag getroffen worden. Und neben Lindau sah ich ihn auch zum letzten Male bei einem Bankett des ‚Deutschen Bühnenklubs', so, wie ich ihn jetzt noch vor mir sehe, das Glas schwenkend, einen Witz auf den feuchten Lippen. Glücklich, wen so die Lebensfreude bis zum letzten Tage geleitet, wer so, fast lächelnd, unvorbereitet des Todes Hand drücken darf.

Arthur Kronau

Herr William Wauer

Am 22. Mai stands sogar im Lokalanzeiger, daß ein gewisser Verein ‚Theaterreform' am 23. Mai im Saal der Sezession eine Versammlung und einen Vortrag habe. Und daß dazu Freunde, geldkräftige Freunde heißt das, solcher Reformbestrebung geladen seien. Der Zweck sei: den besondern Plänen eines William Wauer zur Verwirklichung zu verhelfen, eine nicht mehr ganz unbekannte Wauersche Theaterreformschauspielschule, davon das Schülermaterial aus ‚Damen und Herren der Gesellschaft' bestehe, zu unterstützen. Ja, und es habe sich auch schon eine Vereinigung gebildet, die für denselbigen Herrn William Wauer ein Theater bauen wolle, na, und so weiter ... So stands zu lesen, teils im Lokalanzeiger, teils in der gedruckten Einladung, die gleich mit Anhängseln (‚hier abzutrennen') behaftet war, darauf man (‚möglichst deutliche Handschrift') seine Lust an einer derartigen Reformanstrebung in Zahlen (‚Beitrag vierzig Mark') beurkunden sollte.

... Das weiß mancher, denn das hat mancher gelesen. Die wenigsten aber dürften wissen, daß dieser ganze Abend nichts als eine gewissenhafte, fast peinliche Wiederholung eines Abends aus den Tagen des letzten Herbstes war. Einfach ein neuer Aufguß.

Und nun wird mich der besorgte Leser fragen: Ob denn das damals im Herbst nicht eingeschlagen habe? Und auch, was denn während der langen Zwischenzeit war?

Und da muß ich sagen: Während der langen Zwischenzeit war teils Schule, Theaterschule, Wauersche, darin die zitierten Damen und Herren aus der Gesellschaft in Schauspieldingen unterrichtet wurden; teils auch vermochte die ebenfalls zitierte Vereinigung, die da Herrn Wauer ein Theater erbauen wollte, weder Grundstück, noch Kapital aufzubringen . . es ging alles wieder in die Brüche, Grundstück sowohl wie Kapital.

Bedauerlich! sagt ihr?

Und nun erkundigt ihr euch anscheinend teilnehmend, ob denn wenigstens in der Schule, in der Wauerschen, während der Zeit fleißig fortgearbeitet wurde, und ob die Herren und Damen aus der Gesellschaft schon viele, viele tröstende Fortschritte gemacht hätten?

Hört mich: Der größte Teil der Schule besteht gar nicht so sehr aus Damen und Herren der Gesellschaft, sondern die Mitglieder sind, wie Herr Wauer selbst sie einmal bezeichnete, ‚existenzlos von vorn herein' und ‚von der Straße aufgelesen'. Und, wie ich hinzuzufügen wage, nur immer wieder mit Hoffnungen auf — was weiß ich, wie viele — Millionen von Mark vertröstet und — dem Hunger ausgeliefert worden. Ein paar davon waren gar nicht so existenzlos, wie Herr Wauer meinte, sondern haben ihre Existenzen einfach aufgegeben, und das auf Anregung von Herrn Wauer, der ihnen jeden Ersatz versprach und die Kosten ihrer Unterhaltung tragen wollte. Nur ein Beispiel. Ist da ein Ehepaar unter den Schülern, dem Herr Wauer vom 1. März dieses Jahres monatlich 200 Mark versprach, und das bis zum 12. Mai alles in allem 65 Mark bekommen hatte. Dabei genas die Frau vor etwa fünf Wochen eines Kindes, in derartig elenden, erbärmlichen Verhältnissen.

Zuletzt verließen zwei Lehrer und ein Dramaturg und auch ein paar Schüler ‚das sinkende Schiff', wie sie sagten; die Lehrer und der Dramaturg, weil sie keine Gehälter bekamen, die Schüler, weil sie von den Immer-wieder-Versprechungen nicht satt wurden. Das Lehrpersonal besteht heute nur noch aus zwei Brüdern Wauer und einem Schriftsteller. . . . .

Das ist, meine ich, alles zusammen, ein etwas einzig dastehendes Beispiel von Theatergründung. Viele ‚Existenzlose', denen Herr Wauer eine Existenz versprochen hat, leben buchstäblich von diesen Versprechungen und bezahlen ihre Miete mit Garantie-Zetteln, ausgestellt von Herrn Wauer. Was mag das unter solchen Umständen für ein ‚künstlerisches' Theater werden?

— — — — — — — — —

Und in der vorigen Woche ist wieder ein Vortrag gestiegen, wie einst im Herbst. Ich war mit keinerlei Einladung ausgestattet, hab mich auch um keine bekümmert und will nur das Resultat jenes ersten Abends hier mitteilen.

Wie sich damals nach der großen Rede und nach der an jeden Zuhörer gerichteten Aufforderung, beitragleistendes Mitglied zu werden, keiner und keiner und immer noch keiner melden wollte, da brach ein Herr des Vereinsausschusses in die denkwürdigen trüben und bangen, fast verzweifelten, jedenfalls aus der tiefsten Tiefste seines ehrlichen Gemüts geholten Worte aus: „Aber zwei Mitglieder müssen wir allerwenigstens bekommen! Der Saal hier kostet uns ja allein schon fünfzig Mark!!"

Heinrich Lautensack

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Friedrich Kayßler / von Julius Bab

„Rein wie das feinste Gold,
steif wie ein Felsenstein,
ganz lauter wie Kristall
soll dein Gemüte sein!"

Im Grunde lieben wir ja jedes Kunstwerk nur um des Künstlers willen: nur weil uns ein Mensch offenbar wird, ein Spiegelglas, das zu besonderm Bilde die farbigen Dinge der Welt aufnimmt, ein Brennglas, das mit besonderer Kraft die tausend Strahlen des Lebens sammelt und sie in unsrer Brust ein Feuer zünden läßt. Im Grunde lieben wir in jedem Künstler nur einen besondern Menschen. Aber es gibt Kunstwerke und Künstler, bei denen uns dies ganz allgemeine Wesen des Kunstgenusses besonders klar wird, bei denen das ästhetische Verhältnis unmittelbar zu einem menschlichen zu werden scheint, weil nichts Technisches mehr unser Auge fesselt, weil alles Formalästhetische gleichsam aufgebrannt ist in der Glut des menschlichen Willens. Wir fühlen dann, daß Kunst doch viel mehr als ein Können, daß Kunst ein Sein ist. Die Künstler, die so wirken, sind nicht immer die farbenreichsten und weitgreifendsten — aber dann sind es die lautersten und wahrsten. „Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein." Unter den Schauspielkünstlern von Rang, die wir heute besitzen, übt diese über alles Künstlerische hinaus menschliche Wirkung keiner so sehr wie Friedrich Kayßler.

Der individuelle Reiz dieses Künstlers scheint mir zu einem guten Teil aus seiner Rasse zu begreifen oder vielmehr aus dem ganz seltenen Zusammentreffen der Instinkte dieser Rasse mit den Antrieben der Menschendarstellungskunst in einer Brust. Der Schauspieler Friedrich Kayßler ist ein Deutscher — und nicht nur der Sprache und äußern Bildung nach. Das aber ist etwas viel Merkwürdigeres, als oberflächliche Betrachtung annimmt. Man streiche aus der Zahl unsrer belangvollen Menschendarsteller einmal alle, in denen unverkennbar jüdisches, romanisches oder slavisches Blut wirksam ist, und man wird überrascht sein, wie ganz wenige übrig bleiben. Und das ist kein Zufall. Was man von den Angelsachsen noch unlängst gesagt hat,

das trifft auf die Germanen überhaupt zu: in ihrer tiefsten Natur wehrt sich etwas gegen das Theaterspiel. Es ist das Wesen des Deutschen, mit harter, stolzer Scheu sein Ich zu bewahren und zu bergen. Jeder Gefühlsausdruck ist ihm eine Katastrophe, ein Dammbruch bei höchstem Stromgang, ein Zerreißen der natürlichen spröden Hülle. Das Wesen der Schauspielkunst aber ist, sein Ich leichthin überströmen zu lassen in immer neue Formen. Schamfreie Offenheit des Gefühlsausdrucks ist ihr Lebenselement. Die Seele gleich einem Flüssigen auszugießen, umzugießen, ist ihre Selbstverständlichkeit. Es kann nicht leicht geschehen und geschieht selten genug, daß sich soviel Scheu mit soviel Wagelust, soviel Keuschheit mit soviel Spielerleichtsinn, soviel Stolz mit soviel Sorglosigkeit in eines Menschen Seele begegnet. Im Zusammenbrausen dieser feindlichen Elemente aber entsteht ein Klang, wie ihn uns nur die charakteristischsten Werke germanischer Kunst wiedertönen: ein Dürersches Blatt — ein Beethovensches Scherzo — eine Hebbelsche Liebesszene. Denn jede Kunst ist ja solch schamloses Sprengen der seelischen Hülle — und ist deshalb dem deutschen Menschen nur bei einer Tiefe und Stärke der Leidenschaft möglich, deren unvergleichliche Echtheit und Reinheit wir mit der Größe des überwundenen Widerstands an innerer Scham zugleich fühlen müssen. In dieser nachzitternden Gegensätzlichkeit von Menschentum und Kunstgebot liegt die herbe Schönheit deutscher Kunst. Schauspielkunst aber ist hier, wie überall, der krasseste, brutalste, weil primitivste Fall der Kunst. Deshalb sind deutsche Schauspieler noch viel seltener — als echt deutsche echte Künstler überhaupt. Dies feiertäglich Seltene aber ist Erscheinung geworden in der Kunst Friedrich Kayßlers.

Die Schranken dieser Kunst anzudeuten, ist nicht schwer. Die spröde, scheue Natur des Deutschen hat in diesem Schauspieler nicht bedingungslos kapituliert: sie gestattet ihm gleichsam, nur ihr zur Ehre zur spielen — aber sie verwehrt, die kraftvolle Kunst dieses Körpers zur Darstellung jeder fremden, vielleicht maßlosen Natur zu brauchen. Kayßler verkennt das Unvergleichliche und Schöne seines Talents ganz, wenn er, wie Schauspieler von elementarer, kulturloser Art, nach allen Seiten greifen zu können, jede menschlich starke Gestalt mit seinem Blut erfüllen zu können glaubt. Die üppig strömende Blutüberfülle des Halbslawen Matkowsky, vielleicht auch die wild um sich greifende Spielerfreude des Italieners Moissi mag fast unterschiedslos nach jeder Gestalt langen. Ihnen ist eine jede gleich fern und gleich nah. In ihnen lebt der alte wilde Histrionengeist. Ihre Lebenskraft hat keine Schranken und deshalb keinen Charakter. Sie ist die rudes indigestaque moles, die zischend und brausend in jedes vom Dichter gegrabene Bette einschießt. Wenn Schauspieler solchen Schlags Shylock besser als Romeo, Götz besser als Oswald Alving spielen, so ist das fast nur Zufall, mehr physisch als psychisch bedingt, denn ihr phantastischer Lebenswille ist jeder Form gleich bereit. Dies ist der Schauspieler alten Schlags, der alles spielen konnte, weil er nur ‚ein ungeheures Chaos von Menschlichkeiten‘, weil er als sozial-kulturelle Persönlichkeit nichts und deshalb alles war. Aber ich

glaube, dieser Schauspieler will aussterben — oder zum mindesten tritt ihm ein ganz andrer Schlag immer häufiger entgegen: Kulturmenschen, reife, scharfumrissene Persönlichkeiten, die nicht mehr einen Überfluß an Lebenskraft in irgendwelcher Form äußern wollen, die ihrem Weltgefühl, ihrer einmaligen Lebensart — bewußt oder unbewußt — mit dieser Kunst einen Ausdruck suchen. Für sie ist das Theater nicht das einzige Formwerden ihrer Kräfte — für sie ist es etwas wie eine harmonisierende Erlösung von der schon zu hart und scharf drängenden Form ihres persönlichen Lebens. Für jene grenzenlos Freien ist das Menschenspielen willkommene Begrenzung — für diese herb Charakterisierten eine wohltätige Befreiung. Aber sie entlaufen in keine unbedingte Freiheit: ihr Menschentum geht mit auf die Bretter, hält ihren gestaltungsfrohen Leib in Bann und löst diesen Bann nur, wenn Dichtergestalten verwandten Bluts herantreten. Dann aber gibt die ganz persönliche Liebe, die zwischen Darsteller und Gestalt schwebt, dem Kunstwerk einen Ton von unvergleichlicher herbsüßer Innigkeit.

Von dieser zweiten Art ist Friedrich Kayßler ganz und gar. Er kann sich deshalb durchaus nicht in jede ihm physisch mögliche Gestalt verwandeln. Es gibt Dinge, die wir ihm durchaus nicht glauben. Überall, wo Leidenschaften halt- und maßlos in Menschenseelen dahinstürmen sollen, ist es, als ob sich in Kayßlers Kunst nur die Oberfläche bewegte, als ob mit ungläubigem Staunen ganz fern wo im Hintergrund seine eigentliche Seele stünde und kopfschüttelnd den wilden Spuk von sich wiese. Oft, wenn ein letzter Schrei, ein jeden Stolz vergessendes Überströmen der Seele gefordert ist, scheint es, als ob eine jähe Scham plötzlich diesen Schauspieler lähme: sein Ausdruck versiegt plötzlich; sein Körper schweigt; er weigert sich, die letzten Geheimnisse des Leidens und der Lust zu beschwatzen. Es ist, als ob in solchen Augenblicken (ich habe sie bei Shakespeare, aber auch bei Hofmannsthal erlebt) der deutsche Mensch in Kayßler siegt. Aber der allöffentliche Genius der Schauspielkunst wendet sich beleidigt von dieser Scheu des Einzelmenschen ab. Und es kann sogar geschehen, wenn dieser Schauspieler mit seinem Verstand und seinem technischen Können eine ihm ganz wesensfremde Individualität meistern zu können meint (wie die pathologisch haltlose Genialität Ejlert Loevborgs), daß dann dieser innerliche und echte Bühnenkünstler theatralisch, hohl und äußerlich erscheint. Was er doch in Wahrheit niemals ist. Aber seine Natur wagt sich mit dem Ausdruck ihrer Wahrheit nur hervor, wenn ihr des Dichters Wort jenen Rest von stolzer Scham, von bändigender Selbstzucht läßt, der für sie Lebenslust bedeutet. Dann erst entsteht seine einzig schöne Kunst.

Es ist leicht zu sagen, wo Kayßlers Kraft sich entfalten kann: überall, wo Dichter germanische Menschen, stolz und hart aufgereckte Jünglingsmänner gestaltet haben — steif wie ein Felsenstein — Männer mit einer Kinderseele — ganz lauter wie Kristall — Menschen, aus deren Scham jeder verratende Ausdruck hervorbricht mit jener erschütternden Echtheit, der das Stigma einer blutigen Notwendigkeit aufgedrückt ist — rein wie das feinste

Gold. Von Shakespeare bis Ibsen haben alle großen Dichter zuweilen solche Menschen geschaffen. Einige deutsche Dichter aber haben überhaupt nie andre Gestalten geschaffen, weil sie, unserm Schauspieler hier völlig gleich, unbewußt jede Gestalt mit ihrer innersten Sprache nährten. Einer Sprache, die mehr verbirgt, als verrät, fast mehr zurückhält, als gibt, und nur im furchtbarsten Krampf des Lebens, sich gleichsam noch zwischen den Zähnen wehrend, das Innerste verrät. Mir scheint: das, was man vor allem an Hebbel bizarr, gewaltsam und hart gefunden hat, hängt unmittelbar zusammen mit dieser höchstgespannten Selbstbewahrung des Germanen, die nur in Zuckungen ein Gefühl von sich läßt. Und gerade Hebbel findet deshalb beim Schauspieler, diesem begierigen Sichaussprecher, fast nie die gleichfühlende Brust. Bei Kayßler findet er sie. Sein Karl in ‚Maria Magdalena' und sein Gyges (denn andre Hebbelrollen wurden ihm leider noch nie geboten) sind, wenn ich von ein paar herrlichen Episodengestalten Albert Heines absehe, die einzigen wirklich Hebbelschen Menschen, die mir je auf der Bühne erschienen Dieser Schauspieler müßte auch die Bauern aus dem schweren Blut Anzengrubers wundervoll fassen, wie er für Immermann, Otto Ludwig und Grabbe der allerbeste Schauspieler wäre. Und es versteht sich von selbst, daß er den in bitterer Menschenscheu verwilderten Arnold Kramer und Wilhelm Scholz, den Sproß einer pathologisch scheuen, bis zur Wut verschlossenen Familie, ebenso unvergeßlich und vollendet spielte, wie den vor Angst fast blöden Schifferjungen in Heijermans ‚Hoffnung'. Es ist leicht zu zeigen, was Kayßlers Kunst gestalten kann. Wie sie es tut, das zu schildern ist das Schwere.

Der hohe Körper dieses Schauspielers ist sehnig und hart. Seine Stimme, obschon nicht ohne melodische Schallkraft, ist rauh, fast heiser. Um seine Brauen liegt ein gefalteter Zug von bitterm Ernst. All dies aber mischt seinem Spiel ein scharfes Salz reifer, fester Mannheit ein, so daß seine Kunst nie weichlich, nie sentimental, nein, nur herber, nur tief schöner wirkt, wenn von diesem Körper Gebärden ausgehen, tastend, bittend, wie unwissender Kinder Hände, wenn diese Stimme zittert in einer knabenhaft eilenden Scheu, die das kaum gesprochene Wort angstvoll zurückzuhaschen scheint, wenn über diese finstern Züge ein Lächeln geht. Im ‚Friedensfest' gab es einen Augenblick, wo Kayßler m t einem ganz leisen Vorstrecken der Hand, einer kaum merklichen Wendung des Kopfs und einer kaum hörbaren Vibration des männlich vollen Tons ‚Bruder' sagte. In diesem Augenblick ging ein Lächeln um seinen Mund. Dies Lächeln werde ich nie vergessen, und es wird Stunden geben, wo ich es wiedersehen und mir aus ihm den Glauben an das Gute stärken werde. Denn dies war ein Kinderlächeln; aus einer unbefleckten Seele stieg es auf, umspielte eines wissenden Manns hartes Gesicht und floß hinüber zum Bruder, zu uns allen mit einer Botschaft der Erlösung: die Erlösung von allem Kampf und Haß durch die selbstverständliche Güte einer unzerstörbar reinen Seele. In diesem stillen Männerlächeln war eine Erlösung jenseits jeder mystischen Brunst. Etwas ganz Irdisches, wahres Heiliges.

In solchen Augenblicken fühlte man, wieviel wichtiger es doch auch in der Kunst ist, ein schöner Mensch zu sein, als vielerlei zu können. Und man fühlte: Wenn doch schon bei Künstlern rangiert werden soll, daß es dann unmöglich angeht, den Schöpfer vieler solcher Augenblicke einen Künstler zweiten Ranges zu nennen. Wer für die tiefe, schlichte Schönheit solcher flüchtigen Seelenentschleierung nicht blind geboren ist, wird das ganz Unvergleichliche, Einmalige an dieser Kunst empfinden. Zweiten Ranges scheint mir nur Kunst zu sein, die schon einmal Gebotenes abgeschwächt wiederholt. Wer aber Augenblicke dieser Art ganz allein sein eigen nennt, der gehört zu den ganz Eigenen, zu den Ersten, auch wenn seine Kunst an Umfang und Mannigfaltigkeit vielleicht hinter der manches andern Temperaments zurücksteht. Nicht ‚Wieviel?‘ — ‚Wie eigen?‘ verleiht Künstlerrang. Friedrich Kayßler ist uns heute ein ganz unentbehrlicher Menschendarsteller. Denn es sind die Menschen, die wir am meisten lieben, die er, und fast er allein, heute nachzuleben weiß.

Friedrich Kayßler ist auch ein Dichter. Nicht immer mit soviel Recht und Glück, wie ein Schauspieler. Denn hier gibt es Vorbildner, die Dinge, wie sie seine Seele erfüllen, schon ähnlich geboten haben, und die ihn nun fortreißen in ihre Formen und so den Ausdruck seines Eigensten unterbinden. Aber nur die Gestaltung des Eigensten ergibt Kunst. Alles geführte und an blos ähnliches gelehnte Dichten bleibt Dilettantismus. Zuweilen ist Kayßlers Poesie nicht mehr — obschon auch dann vom reinsten, ehrlichsten, bluthaltigsten Dilettantismus. Aber sie ist doch auch zuweilen mehr. Sein tragisches Märchen ‚Simplicius‘ (Berlin, 1905, Bruno Cassirer) ist als dramatische Komposition weder symbolisch geschlossen noch ganz selbständig erfunden, aber in szenischen Bildern und sprachlichen Wendungen reich an reiner und eigener lyrischer Schönheit. Sein neues Buch ‚Der Pan im Salon‘ (Berlin, 1907, Oesterheld & Co.) ist in den Versszenen wohl nicht mehr als eine liebenswürdige Spielerei. Die Prosaszene und die Mehrzahl der Gedichte sind es, an die ich vorhin dachte: sie erscheinen bei allem innern Ernst, bei aller seelischen Schönheit, die sie offenbaren, doch dilettantisch, nicht mit allereigensten Worten geprägt. Aber in mancher Verszeile und vor allem in den Stücken erzählender Prosa greift doch ein eigenes sprachkünstlerisches Talent durch. Vor allem die Märchen sind es, deren reiner, schlichter Kinderton dem großen Meister Andersen nicht nachgemacht, sondern gleich erlebt ist; die mit ganz einfachen Worten eine große, still lächelnde, ernst wissende Liebe zum Leben malen; ein Leben ist gemeint, das an Busch und Wald, Stein und Tier inniger hängt, als an Kirche und Staat und Gesellschaft. Pan im Salon. Eine uralte Wälderzeit schlägt in diesem jungen Germanen zuweilen die Augen auf. Sie wehrt sich nicht berserkerhaft wild wider die Zwänge der Kultur, sie hat das nicht not. Mit einem halb bittern, halb heitern Lächeln streift sie alle Ketten ab und geht hinaus in ihren lieben Wald. Simplicius. Mitten unter uns geht dieses Künstlers

Seele wohl immer durch Wälder und bleibt so wunderbar rein in unsrer schmutzigen Welt. Ihren Gott, der nicht in Kirchen, aber bei Blättern und Tieren wohnt, atmet sie mit jedem Zuge ein und entatmet deshalb eine Kraft, die unsre Straßen nicht kennen.

„Ich bin ein Mann. Ihr nennt euch Männer nur,
weil ihr ein Schwert an eurer Seite habt,
die Brust gepanzert und wohl auch dahinter
vielleicht ein Herz. Mir ist ein Mann doch mehr.
Wer seinen Kindertraum sich rein bewahrt
in einer nackten, unbewehrten Brust
und wider das Gelächter einer Welt,
wie er als Kind geträumt, zu leben wagt
bis auf den letzten Tag: Der ist ein Mann."

So hat Kayßler im ‚Simplicius' selber das Urbild oder Vorbild seiner Seele geschildert. Es ist kein andres Bild, als der weise Angelus gemalt hat in den Versen:

„Rein wie das feinste Gold,
steif wie ein Felsenstein,
ganz lauter wie Kristall
soll dein Gemüte sein."

Die Stadt am Strande / von Felix Paul Greve

Im Ton eines großen Franzosen und ihm zu Ehren

Am Strande die Stadt gleicht heut einer großen Kaserne:
Mit den Dächern aus Schiefer, den starrenden Backsteinmauern,
Den grellen Straßen mit je nur einer Laterne —
Den Kasten gleicht sie, darin die Soldaten trauern.

Nur sind die Fenster mit grünen Läden verschlossen,
Die Türen verrammelt, erstorben der Menschen Laute.
Es hat der Westwind die Dächer spülend begossen —
Eine Katze einzig, die sich zu bleiben traute.

Sie wohnt in der Häuser einem tief unten im Keller,
Wo Gerümpel sich türmt mit Fässern und übrigen Ziegeln:
Dort ängstet sie keines Hundes verhallender Beller,
Dort kann sie in Ruhe ihr streichendes Dasein bespiegeln.

Ich aber wohne im gleichen Haus unterm Dache
Und höre der Winde Pfeifen vom Abend zum Morgen
Und der Katze unheimliches Schreien, so oft ich erwache —
Uns eint ein Gedanke: wir fühlen uns beide geborgen ....

Die Witwe von Ephesus / von Julius Berstl

Groteske in einem Aufzug

Personen:

Die Witwe   Der Wächter

Ein Grabgewölbe vor den Toren der Stadt Ephesus. Ein dunkler, unfreundlicher Raum, der von dem spärlichen Schein einer Fackel, die an der linken Wand befestigt ist, nur schlecht beleuchtet wird. Rechts ist der Ausgang ins Freie. Im Hintergrund, ganz im Dunkel, führt eine schmale, niedrige Tür in die eigentlichen Grabkammern. Es ist Nacht.

Vorn links, im Kreise der Fackel, kauert die Witwe, ein noch junges, kräftiges, nicht häßliches Weib. Sie ist in Trauerkleider gehüllt, ihr Haar ist gelockert. Sie kauert auf einer dünnen, zerzausten Spreu, weint und schluchzt beständig und erhebt ihre Blicke nicht vom Boden. Wenn der Vorhang aufgeht, ist es für einen Augenblick still auf der Bühne. Nur das Weib schluchzt vor sich hin. Dann erscheint am Ausgang die Gestalt des Wächters, vorsichtig, zögernd, sich vorwärts tappend.

Der Wächter (bleibt stehen und horcht): He! Ist hier jemand?

Die Witwe (antwortet nicht und blickt auch nicht vom Boden auf. Sie weint ununterbrochen)

Der Wächter (tritt näher, nimmt die Fackel, leuchtet ihr ins Antlitz): Verzeih, wenn ich eindrang und Dich aus Deiner Trauer aufscheuchte!

Die Witwe (schluchzt weiter)

Der Wächter (wie entschuldigend): Es ist eine schneidende Kälte heut Nacht. Verstatte, daß ich mich ein Weilchen nur an dem Feuer Deiner Fackel wärme!

Die Witwe (ohne aufzublicken, entrüstet): Warum störst Du mich? Siehst Du nicht, daß ich verzweifeln will? Ich hasse jeden Laut aus Menschenmund. Jeder Schritt in meiner Nähe ist wie ein Stich durch meine Seele. Laß mich allein in meinem Schmerz!

Der Wächter (eingeschüchtert. Er tritt ein paar Schritte zurück, so daß er ihr im Rücken steht): Es fror mich so arg. Der Wind fegt wie mit Messern. Da fühlt man die Einsamkeit der Finsternis umsomehr — — Aber ich will Dich nicht erzürnen. Ich gehe schon wieder. Beruhige Dich! (Er wendet sich)

Die Witwe (vor sich hinkeifend): Du Tor! Was treibt Dich auch in diese Nacht hinaus? Bist Du ein Dieb, der auf verbotenen Wegen schleicht? Ich bin arm. Bei mir findest Du nichts. Ich trage nur diese grauen Trauerkleider. Mein Leben aber ist leer und öde und wertlos.

Der Wächter: Kein Dieb! Sehe ich aus wie ein unehrlicher Mann? Meine Bekannten sagen mir nach, ich sei treu und aufrichtig und gutmütig.

Die Witwe (mürrisch): Was gehts mich an!

Der Wächter (beschwichtigend): Ich will Dir nur damit beweisen, daß ich lieber unter Dach und Fach säße und mich in wollene Decken einmummeln könnte. Aber mein Beruf —

Die Witwe (höhnisch): Ein sonderbarer Beruf, der es Dir zur Pflicht macht, in tiefer Nacht die Grabgewölbe aufzusuchen und trauernde Witwen in ihrem Jammer zu stören!

Der Wächter: Und doch ein ehrlicher Beruf! Einst war ich Garkoch, und man lobte meine Speisen. Und dennoch konnte ich selbst dabei verhungern. Da sah ich mich nach einem andern Unterkommen um und ward, weil sichs eben bot — aber wisse, es geht mir doch wider mein Herz — und ward — Wächter am — Galgenplatz!

Die Witwe (aufschreiend): Schweig mir vom Galgen!

Der Wächter (harmlos): Du kennst den Galgen?

Die Witwe (jammernd): Ob ich ihn kenne? Und das fragst Du noch so ruhig! Ob ich ihn kenne? — Der verwünschte Galgen! Der vermaledeite Galgen!

Der Wächter: Nicht wahr, der vermaledeite Galgen! Das sage ich auch. Er steht schwarz und finster im Dunkel der Nacht. Der Mond hat sich hinter Wolken verkrochen, als fürchte er sich. Der Wind stöhnt unheimlich. Der Tote, den sie heute henkten, baumelt so steif im Wind und stößt so eintönig gegen den Balken. Es ist so seltsam in dieser Nacht. — Und Du wunderst Dich noch, wenn ich hereingekrochen kam zu Dir?

Die Witwe (bitter): Oh, Du verstehst es wahrlich, mein Mitleid zu erwecken! Als ob der Galgen mich fröhlicher stimmen könnte! Wisse, der Galgen ist mein Unglück!

Der Wächter (bestürzt): Konnte ich denn ahnen? Verzeih!

Die Witwe (unwirsch): Siehst Du denn nicht, daß ich den Tod meines Gatten betrauere? — Er war Zimmermann. Der beste in der Stadt (heftig) — oder willst Du es bezweifeln? Er hatte diesen neuen, schönen Galgen zu bauen, der unweit der Grabgewölbe errichtet ward, und der eine Zierde für die Stadt bedeutet — (wieder heftig) oder willst Du gar behaupten, daß er keine Zierde ist?

Der Wächter (kleinlaut): Ich sagte nichts!

Die Witwe (in der Erinnerung schwelgend): Oh, er ging mit solcher Lust an seine Arbeit. Er lachte, als er mich verließ, und sprach: Heute wird er fertig, und morgen können sie schon den ersten daran baumeln! — Wußte er denn, daß er selbst zuerst den Tod durch ihn finden würde?

Der Wächter (bestürzt): Dein Gatte ward gehenkt?

Die Witwe (entrüstet): Schamloser! Mein Gatte war ein ehrlicher Mann! Doch als sie den letzten Balken in die Höhe seilten, löste sich die Schlinge — der Balken stürzte — und mein Mann — wehe — wehe — (Sie bricht schluchzend zusammen)

Der Wächter: Ward getroffen?

Die Witwe: Auf die Brust!

Der Wächter: Und starb daran?

Die Witwe (jammernd): Oh, er war so schön, so gut, so treu! Kräftig an Gestalt, hochgewachsen, mit leichtem Gang, wenn er auch den linken Fuß

ein wenig nachschleifte — ein hübscher Mann, um den mich alle Weiber in der Gasse beneideten. So hübsch, so — (Sie blickt zum ersten Mal auf, dreht sich nach dem Wächter um, starrt ihn an und streckt die Hände vor, wie abwehrend) Ganz so wie Du!! So ebenmäßig gebaut, in gleicher Größe wie Du, dasselbe Haar wie Du, der Schnitt des Gesichts, die kräftige Gestalt — — Oh, Götter, helft mir! Welchen Trug täuschen mir meine Augen vor? — (Hastig) Zeig schnell, ob auch Du den linken Fuß ein wenig nachschleifst!

Der Wächter (verdutzt, tastet sich ängstlich nach Wade und Fuß): Meiner Treu — ich dächte doch — ich glaubte doch ganz bestimmt, mein Gang ist gleichmäßig. Ich hinke nicht!

Die Witwe (schlägt die Hände zusammen, begeistert): Ihr Götter! Darin bist Du dem Verstorbenen also noch über! — (Ein wenig freundlicher, entgegenkommender) Aber warum stehst Du noch immer? Setze Dich, ich bitte Dich darum! — Doch dort in den Schatten, nicht hier in den Schein der Fackel! (Wieder betrübt) Du erinnerst mich zu sehr an den Verstorbenen.

Der Wächter (kauert sich auf der entgegengesetzten Seite der Bühne nieder): Ich danke Dir! Wie bist Du gütig! — (Kleine Pause, während er verlegen um sich blickt. Dann) Du hast Deinen Gatten wohl sehr geliebt?

Die Witwe (auffahrend): Das fragst Du noch? Vor einem halben Jahr erst hatte er mich als sein Weib heimgeführt. Wir schwelgten im Glück. — Und nun mit einem Mal ist alles vorüber!

Der Wächter (tröstend): Du mußt Dich doch mit dem Gedanken vertraut machen, daß er nun tot ist, daß Du allein dastehst, daß Dein Weinen und Klagen Dir nicht zu helfen vermag!

Die Witwe (aufbrausend): Schweig! Schweig! Ich gewöhne mich an nichts. Ich weiß, daß ich seinen Tod nicht überleben werde. Die Sehnsucht nach ihm ist zu groß. Ich werde schwermütig, trübsinnig —

Der Wächter: Ich verstehe ja Deinen Schmerz, aber —

Die Witwe: Wie kannst Du Dich in meinen Jammer hineinversetzen? Du lebst in Deinem Glück. Du kennst nicht die Schattenseiten des Lebens, wie ich selbst sie vor ein paar Tagen noch nicht gekannt habe! Wir waren ja so glücklich! Ich erhoffte noch soviel von meinem Gatten. Er war unermüdlich in seiner Liebe. Ich wußte, daß ich bei ihm wohlgeborgen war! — Und nun stehe ich ganz allein da. Oh, diese Einsamkeit! Sie ist von Schatten erfüllt, die mich ängstigen und quälen. Ich hatte von je Furcht vor der Dunkelheit. Sie machte mich unsicher und scheu wie ein Kind. Aber an der Seite meines Gatten fand ich ja immer Schutz und Trost. Und nun? Wie steht es nun dagegen? Ich bin allein. Die Furcht ist noch gesteigert. In allen Winkeln scheint es zu rascheln, sich zu strecken, zu heben, zu schlürfen. — Ich schauere, ich krümme mich zusammen, ich möchte in die Erde sinken vor Angst und Herzklopfen. — Denn hier ist niemand, der den Arm um mich legt, der sich eng an mich schmiegt, der

liebe Worte zu mir flüstert, der mit mir scherzt, mich aufheitert und mich alle Furcht vergessen läßt! (Sie starrt verzückt mit ausgestreckten Armen vor sich hin)

Der Wächter (verlegen lächelnd, mit unbeholfenem Mitleid): Bist Du darum bekümmert? Vielleicht verschafft es Dir einigen Trost, zu hören, daß auch ich die Nacht nicht liebe. Zumal, wenn man einsam am Galgen Wache stehen muß wie ich. Wenn das Dunkel seltsame Geister gebiert. Dazu der eintönige Wind und Dein Weinen aus der Ferne, das mich anlockte!

Die Witwe (mit einem gewissen Selbstbewußtsein): Wie kannst Du Dich mit mir vergleichen? Deine Wachenszeit währt nicht ewig. Wenn die Runde kommt, wirst Du abgelöst. Dann kannst Du nach Hause eilen, Dein Weib in die Arme schließen und das Glück der Liebe genießen — wie ich — einst!

Der Wächter (verlegen und unruhig): Ganz schön! Ganz gut! Du malst mir prächtige Bilder! — Wenn ich Dir aber sage —

Die Witwe (aufbrausend): Willst Du etwa behaupten, daß Du nicht der glücklichste Mensch auf Erden bist? Denn wer die Liebe besitzt —

Der Wächter (zusammengeduckt): Ich widerspreche Dir ja nicht. Wenn ich Dir aber sage —

Die Witwe (aufs höchste entrüstet): Undankbarer! Verlangst Du vom Schicksal noch mehr? Gibt es noch eine seligere Seligkeit als die Liebe?

Der Wächter (der sich vergeblich zu sprechen bemüht hat, flüstert nun ganz unterwürfig, bescheiden): Verstehe mich doch nur recht! Und laß mich nur zu Worte kommen! — Wohl wäre ich der glücklichste Mensch von der Welt, wohl wollte ich mit niemand tauschen, wenn — (herausplatzend) wenn ich nur erst ein holdes Weib mein eigen nennen könnte!

Die Witwe (schnellt in die Höhe, ganz gespannt und starr): Du bist —?

Der Wächter (der jetzt zu den Füßen kauert, mit übereinander gekreuzten Beinen, bleibt ruhig sitzen, lächelt nur verlegen zu ihr hinauf): Noch bin ich unbeweibt!

Die Witwe (explosiv, heftig): So stattlich! So wohl gebaut! So ohne jeden Fehler! Selbst der linke Fuß schleift nicht einmal ein wenig nach! — Und dennoch bist Du ledig? — Das ist — das heißt — — (Sie schüttelt ganz ratlos den Kopf und starrt ihn sprachlos an, dann geht mit einem Mal ein heftiger Ruck durch ihre Glieder, ihre Bewegungen werden wieder lebhaft, ja hastig. Ihr Antlitz hellt sich auf, sie streckt dem Wächter impulsiv die Hand entgegen) Ja, aber warum kauerst Du denn noch dort drüben im Dunkel? Du hast doch ein — anmutiges Gesicht, das den hellen Schein der Fackel nicht zu scheuen braucht! Setze Dich doch hier an meine Seite und — verscheuche mir die Furcht mit Deiner Anwesenheit (fast mit Zärtlichkeit), wie es sonst — mein Gatte tat!

Der Wächter (dessen schwerfällige Natur dem raschen Umschwung in dem Wesen der Witwe nicht sofort zu folgen vermag): Du sagst — Du meinst — doch Deine Trauer, Weib?

Die Witwe (unangenehm berührt): Frag nicht und setze Dich! Hier —!

Der Wächter (rückt etwas näher zu ihr heran, dabei behält er sie aber immer im Auge, als fürchte er, in ihren Zügen Unwillen zu lesen, wenn er ihr zu nahe kommen sollte)

Die Witwe: Nicht dort! Näher! Näher!

Der Wächter (verdutzt): Sagtest Du nicht vorhin erst, daß Dich meine Anwesenheit beleidigt?

Die Witwe (leicht darüber hinweggehend): Sagte ich? — Vorhin? — Jetzt aber sag ich Dir —

Der Wächter: Und daß jegliches Angesicht Dich in Deinem tiefen Schmerz nur noch mehr erschüttere?

Die Witwe (nervös): Gewiß! Gewiß! Ich sagte das alles wohl vorhin — (wichtig tuend) doch bedenke: Wieviel Zeit ist schon seitdem verstrichen!

Der Wächter (noch verdutzter): Ja dann! (Überlegend, zögernd, endlich verschmitzt und pfiffig lächelnd) Wie Du es wünschest! (Mit einer gewissen Schnelligkeit läßt er sich nun neben ihr nieder)

Die Witwe (sich zu ihm hinneigend): Doch sage mir nun schnell, wie es kam, daß Du bislang noch einsam bist! Am Ende hassest Du die Weiber?

Der Wächter (lächelnd, gutmütig): Ich sie hassen? Nein! (Unsicher) Ich möchte schon — doch —

Die Witwe: So muß Dich ein Wunder von der Heirat zurückgehalten haben!

Der Wächter (wie oben): Kein Wunder. Es ging alles mit natürlichen Dingen zu. Aber ich will ganz aufrichtig sein, damit Du erkennen mögest, daß ich mir schon Mühe gab —

Die Witwe (hastig): So rede!

Der Wächter: Wohl bin ich zum Gatten wie geschaffen, der ein Weib durchaus vollkommen zufrieden stellen kann! Meine Natur ist weder rauh noch ungebärdig, wie man bei vielen Männern findet. Ich trinke nicht, ich spiele nicht. Ich bin sehr häuslich, weich und anschmiegsam, gutmütig und mitleidig. Aber einen Fehler habe ich, der bislang immer mein Unglück gewesen ist —

Die Witwe: Schnell, schnell, welchen Fehler?

Der Wächter (zögernd): Ich habe immer die günstige Gelegenheit verpaßt, ein Weib zu erringen. Denn jedesmal, wenn es soweit war, daß es eigentlich angebracht gewesen wäre, mein Herz auszuschütten und der Verehrten meine Liebe zu erklären, da —

Die Witwe (ärgerlich): Warum stockst Du? So rede doch nur!

Der Wächter (schamhaft): Ich habe ja noch nie mit einem Weib davon gesprochen! Aber Dir gegenüber fühle ich mich freier und leichter. Wohl darum, weil Du so tief unglücklich bist und um den Tod des heißgeliebten Gatten trauerst!

Die Witwe (ihn beim Arme zupfend): Sprich nicht von meinem Gatten! Laß die Toten ruhen! — Doch erzähle mir von Dir! Jedesmal, wenn Du daran bist, Dein Herz auszuschütten, dann — schnell, schnell!

Der Wächter: Dann steigt es mir mit einem Mal in der Kehle auf, preßt mir den Schlund zu, schnürt mir die Brust zusammen, alle Gedanken, die ich mir vordem so wohl geordnet hatte, torkeln durcheinander und jagen mir davon, wie sehr ich mich auch bemühe, sie zu haschen. Ich bekomme einen roten Kopf. Es wird mir schwindlig. Und vor Scham — lauf ich davon. (Er macht die Bewegung des Fortlaufenden)

Die Witwe (neigt sich blitzschnell zu ihm hin und hält ihn krampfhaft beim Arme fest): Oh, oh, das ist ein großer Fehler! Du darfst nicht davonlaufen! Du mußt Dir das abgewöhnen!

Der Wächter: Ja, das ist leicht gesagt, doch schwer getan. Wenn ich nur immer wüßte, daß diejenige, auf die ich ein Auge geworfen habe, auch nicht unwillig wird, wenn ich mit meiner Liebe herausrücke!

Die Witwe (geschäftig): Du bist ein Tor! Wie kannst Du nur so was denken! Ich sage Dir, sie wird die Augen niederschlagen, wird lächeln, erröten — dann aber darfst Du ihr schon um den Hals fallen, sie an Dich pressen, sie in Deinen Armen halten, sie küssen —

Der Wächter (verblüfft): Aber woher wißt denn Ihr, daß sie sich just so verhalten wird?

Die Witwe (verlegen, ärgerlich): Du bist ein Tölpel! Ich sagte — ich meinte —

Der Wächter (überlegend): Schon gut! Schon gut! Nun aber noch dies eine: wenn alles so eintrifft, wie Du es mir schilderst — ich wüßte ja vor Erregung kein Sterbenswörtchen zu sagen!

Die Witwe (unwirsch): Wirklich, Du bist ein Tölpel! Braucht es dann noch der Worte? Die Blicke tuen alles! Die zärtlichen Bewegungen! Sie muß doch fühlen, was Du willst, wenn Du sie so — in Deinen Armen hältst! (Dabei ist sie heftig aufgesprungen, hat ihre Arme um ihn geschlungen und wiegt ihn nun zärtlich hin und her)

Der Wächter (mit breitem, wohlgefälligem Schmunzeln): Gewiß, das muß sie fühlen! Das muß sie fühlen! — (Da die Witwe ihn weiter wiegt und verliebt anlächelt) Doch sag — warum lächelst Du mich nun so zärtlich an? Ich kenne Dich ja gar nicht mehr. Vorhin, als Du auf den Steinen kauertest, in Deine Schleier gehüllt, mit dem wirren, strähnigen Haar, da erschienest Du mir alt und verkümmert — jetzt — meiner Treu — jetzt finde ich, daß auch nicht das kleinste Fältchen Dein Antlitz durchfurcht. Und daß Du so lächeln kannst, wer hätte das gedacht! — Aber warum hältst Du mich nun noch? — Ich danke Dir. Gewiß werde ich nun nicht wieder so tölpelhaft und schüchtern sein wie früher! (Er will sich von ihr loswinden)

Die Witwe (ihn heftig loslassend): Du bist und bleibst ein Tölpel! Du wirst es zu nichts bringen, und wenn Dir die Weiber von selbst um den Hals fielen!

Der Wächter (betrübt): Nicht wahr! Das fürchtete auch ich immer! — Aber Du bist mir darum böse?

Die Witwe: Ja! Ich zürne Dir! Hast Du mich nicht aus meiner Trauer aufgeschreckt? Und nun, da ich munter geworden bin, da ich mir Mühe mit Dir gebe, vergiltst Du mir meinen guten Willen auf diese Art! (Sie kauert sich wieder nieder und stützt das Kinn)

Der Wächter: Nun wendest Du mir den Rücken! Verbirgst Dein Antlitz! — Hübscher und anmutiger warst Du, als Du mich vorhin anlächeltest!

Die Witwe (blickt wieder auf, geschmeichelt): Wirklich? — Aber das Licht dieser Fackel wirft häßliche Flecke auf meine Züge, die mich entstellen! — (Stolz) Du solltest mich im Tageslicht erblicken!

Der Wächter (feuriger): Glaubs schon! Der Gatte war glücklich zu preisen, der solchen Edelstein sein eigen nennen durfte. Und es ist ein Jammer, daß Du nun dem Leben den Rücken kehrst und Dich ganz Deiner Trauer widmen willst.

Die Witwe (aufschnellend, verlegen): Sagte ich?

Der Wächter (betrübt): Ja, ja! Die Schwermut wird Runzeln in Dein Antlitz graben. Die Augen, die mich vorhin so leuchtend anblitzten, werden trüb und wässerig werden vom vielen Weinen. Die dumpfe Moderluft dieses Gewölbes wird Deine Haare grau färben. Aber die Leute werden sagen: Seht, so hat sie ihren Gatten geliebt. Jugend und Schönheit galten ihr nichts. Aber die Trauer um den Verstorbenen erfüllte ihr Dasein!

Die Witwe (hastig, verlegen): Werden die Leute sagen, meinst Du? — Eigentlich könnte es mir doch gleichgültig sein, wie die Leute über mich reden und denken! Haben sie es verhindert, daß mein Gatte von dem Balken erschlagen ward? — Und eigentlich kann doch niemand verlangen, daß ich Jugend und Schönheit opfere — für —

Der Wächter (sie anstaunend): Oh, Weib —!

Die Witwe (sich selbst überredend): Kann ich so grausam sein — gesetzt den Fall, wenn einer auf mich zuträte und um meine Hand würbe — kann ich so grausam sein, ihn von mir zu weisen und ihm sein Dasein zu zerstören?

Der Wächter (immer erstaunter): Oh, Weib — Du wolltest —?

Die Witwe: Ich weiß, wenn ich heraustrete ans Tageslicht, daß sie ihre Köpfe nach mir ausrecken, mir nachlaufen, mich begaffen, um mich werben werden! — Diese dunkle Farbe meiner Trauerkleidung steht mir gut und weckt in den Männern ein seltsames Gefühl der Zuneigung und des weichen Mitleids.

Der Wächter (erschüttert): Oh, Weib, wie Du die Männer kennst! Ich sage Dir, sie alle werden sich in Dich vergaffen, sie werden sich um Dich drängen und Deine Schönheit bewundern, die im Licht der Sonne verhundertfältigt wird! (Seufzend) Gibt es doch welche, die Deine Nähe schon berauschte, als Dein Antlitz noch, vergrämt, in den Schatten der Nacht

wie mit dichten Schleiern verhüllt war. Doch — was rede ich von diesen? Sie stehen in den Winkeln und staunen hinter Dir drein. Du aber siehst sie nicht. Du wandelst durch die Gassen und — (schluchzend) Oh, Weib, werden wir uns nicht wiedersehen?

Die Witwe (dicht an ihn herantretend): Was hast Du? Warum wirst Du so betrübt? Gönnst Du mir das Leben nicht?

Der Wächter (schmerzlich): Die andern werden Dich lieben, wenn sie Dich im Tageslicht erblicken. Ich aber habe Dich schon lieblich und schön gefunden, als Du mich im Geflacker dieses armseligen Lichtes anlächeltest!

Die Witwe (hastig, mit leuchtenden Augen): Ah, was willst Du damit sagen?

Der Wächter (geknickt): Daß ich ein Tölpel bin und bleiben werde!

Die Witwe (strahlend, zärtlich): Aber ein — liebenswerter Tölpel — Du! (Sie hascht seine Hände, zieht sie an sich, streichelt sie, lächelt ihn verklärt an)

Der Wächter: Was ist Dir nun mit einem Mal? Wieder dieses Lächeln wie zuvor!

Die Witwe (schelmisch drohend): Du! Hüte Dich vor Deinem Fehler!

Der Wächter: Welchem Fehler?

Die Witwe (immer zärtlicher seinen Arm hin- und herschaukelnd, abgebrochen stammelnd): Siehst Du nicht, daß ich erröte — die Augen niederschlage — lächle? — Worauf — wartest Du noch?

Der Wächter (verblüfft): Das heißt — ich soll? — (Gibt sich mit einem Mal einen energischen Ruck und fliegt ihr um den Hals) Ach, Weib —!

Die Witwe (zärtlich flötend): Geliebter!

Der Wächter (als ob ihm eine zentnerschwere Last abgenommen sei): Ach, ich danke Dir, daß Du es mir so leicht gemacht hast!

Die Witwe (mit übertriebener Zärtlichkeit): Still! still! Brich nicht mit Worten unser jubelndes Glück! Wir wandeln im Elysium!

Der Wächter (nüchtern): Ich dächte doch, vordem war dies eine öde Grabkammer, und Dein toter Gatte —

Die Witwe (hält ihm den Mund zu): Laß die Toten den Göttern, und erinnere mich nicht an die Vergangenheit! Was kümmert uns jetzt die ganze Welt? Ich habe ein neues Glück gefunden, und diesmal, wahrlich, soll es mir nicht so schnell wieder entschlüpfen! (Sie preßt ihn in komischer Inbrunst eng an sich)

Der Wächter (zuckt plötzlich zusammen, ist wie aus den Wolken gefallen, ganz kopflos und verzweifelt): Ihr Götter! Du erinnerst mich an die Welt! Wehe, da taumle ich nun, bin glückselig berauscht — und vergesse darüber ganz meine Pflicht.

Die Witwe (energisch): Was ist? Deine Pflicht heißt jetzt: mich lieben!

Der Wächter (kläglich): Ach, was weißt Du von meiner Pflicht? Ich hafte ja mit meinem Leben für den Toten, den ich am Galgen bewachen muß! Wenn er nun gestohlen ist! — Wenn ihn seine Freunde geraubt

haben, um dem Leichnam ein ehrliches Begräbnis zu geben! — So ist er umsonst an den Galgen geknüpft worden! Mein Kopf aber ist verwirkt!

Die Witwe (wiegt ihn noch immer beseligt in ihren Armen, überschwänglich): Was sprichst Du nur immer, mein Geliebter, mein Held! Ach, meine Freude taumelt ins Grenzenlose, daß ich ja gar nicht darauf achte, was Deine Lippen plaudern! Mein Herz lacht vielmehr, daß ich einen so stattlichen, so wohlgebauten Mann gefunden habe, der allen Anspruch darauf erheben kann, mir den verstorbenen Gatten vollauf zu ersetzen! Der so liebe, treue, gutmütige Augen hat und der — (schelmisch) nicht einmal den linken Fuß nachschleift! Wie werden jetzt erst die Weiber in der Gasse mich beneiden!

Der Wächter (sucht sich krampfhaft von ihr loszumachen, ganz verzweifelt): Hörst Du denn nicht, was ich Dir sage? Mein Kopf steht auf dem Spiel! Was nützt Dir alle Liebe und alles Glück, wenn sie mich an eben dem Balken aufhängen, von dem Dein erster Gatte erschlagen ward?

Die Witwe (stutzt, dann drohend, mit geballter Faust und herausfordernder Haltung): Wer wollte es wagen?

Der Wächter (nervös, zapplig): Schweig, schweig! Mein einziger Wunsch ist jetzt, daß der Tote, den ich am Galgen bewachen soll, noch am selben Fleck hängen möge, wie zu der Stunde, da ich ihn verließ! Denn sonst —

Die Witwe (leicht): Was kümmern uns die Toten! Laß sie schlafen! Haben wir nicht unser Leben und — unsre Liebe? (Sie will wieder zärtlich werden)

Der Wächter (ganz erregt): Zum Henker! Die Liebe schützt mich nicht vor dem Strick! Ich muß eilen, daß ich zum Galgen komme! Bete zu den Göttern, daß ich den Galgenvogel noch wohlbehalten finde, denn sonst — wehe uns und unsrer Liebe! (Er eilt hinaus)

Die Witwe (stürmt hinter ihm her bis zum Ausgang, überschwänglich): Oh, Schönster Du! Mein Herrlicher, wo bist Du? Die Nacht hat Dich verschluckt. Dein Schritt ist verhallt. Verlässest Du mich schon in der ersten Nacht unsrer knospenden Liebe? (Sie horcht am Ausgang. Dann eilt sie zurück in das Gewölbe, in den Lichtkreis der Fackel, zieht einen kleinen Spiegel hervor und betrachtet sich darin) Wehe, wie wirr und strähnig fallen mir die Haare! Darf so eine Braut aussehen? Die Kleidung ist unordentlich und vernachlässigt. Wie muß ich mich vor dem Geliebten schämen, wenn der Tag heraufkommt! — Horch! — Regte sich da nichts? — Schritte — Oh, er kehrt zurück! Er kann die Trennung von der süßen Braut nicht länger ertragen! — Geliebter! — (Sie stürmt wieder nach dem Ausgang und will dem Wächter um den Hals fallen. Der aber drängt sie zurück. Er tritt mit schlotternden Knieen ein, zitternd und bebend, das Gesicht von Angst entstellt. Er kann nur schluchzen und stammeln)

Der Wächter: Weh mir! Verloren! Habe ich denn meinen Kopf noch? Wann werden sie die Schlinge um meinen Hals zusammenziehen?

Die Witwe: Was sollen die wirren Worte? Wovon redest Du, Geliebter? Bist Du krank? Hat Dich ein Fieber gepackt? Oder hat Dich die Liebe taumlig und verstört gemacht —?

Der Wächter (ohne auf ihre Worte zu achten): Fort! Alles fort! Der Galgen steht einsam und verödet. Die leere Schlinge tanzt im Wind. Weh mir! Warum achtete ich auch auf Dein Weinen? Wäre ich dem Locken doch nicht gefolgt! Hätte ich Dich niemals gesehen! Du bist mein Tod!

Die Witwe (entrüstet): Wie sprichst Du nun zu mir? Hast Du mir nicht vorhin Liebe geschworen? Lagest Du nicht verzückt in meinen Armen? Soll ich Dich etwa wieder freigeben, da ich Dich eben erst gefunden habe? Oh, ich werde Dich halten und verteidigen! Und wenn Du Dich heimlich losmachen willst von mir — wahrlich, meine Finger werden sich in Deine Haare graben und Dich zurückreißen, wenn Du nicht freiwillig kommen willst!

Der Wächter (betrübt): Was nützen die vielen Worte? Im Osten ist ein gelber Streif. Es ist eine Stunde nach Mitternacht. Und keine weitere Stunde wird vergehen, dann hörst Du den Schritt der Runde aus der Ferne. Sie kommen, meine Wachsamkeit zu prüfen und mich abzulösen. (Jammernd) Aber heute werden sie mich nicht ablösen. Der Gehenkte ist verschwunden. Ich bewache einen leeren Galgen. Sie werden mich greifen und meinen Kopf durch eben die Schlinge stecken, an der der Tote baumelte. Wehe mir!

Die Witwe (explosiv): Aber unsre Liebe?

Der Wächter: Was kümmern sie sich um unsre Liebe! Sie werden nur ein rohes Gelächter dafür haben und mich vor Deinen Augen aufknüpfen.

Die Witwe (starr): Wehe!

Der Wächter: Du aber hast dann zwei Tote zu betrauern!

Die Witwe (wird unruhig): Zwei Tote! Ihr Götter, gabet Ihr mir nicht genug an einem? Kann ich noch länger in den Grabgewölben kauern und meine Jugend verkümmern lassen? Wie sagtest Du vorhin? Die Schwermut wird Runzeln in mein Antlitz graben, die Augen werden trüb und wässerig vom vielen Weinen, die dumpfe Moderluft — ja, glaubst Du denn, daß meine Blüte im Dunkel dieser Gruft unnütz verdorren soll? Ja, glaubst Du, daß ich meine Liebe an die kalten Quadern des Gewölbes verschwenden kann? Was habe ich dann von meinem Leben? Was nützt mir dann dies Pochen und Hämmern in den Pulsen? Dieses Drängen und Schäumen in allen Adern? Diese übersprudelnde Kraft, die einen Ausweg sucht und quellendes, frisches Leben verschwenden und verschenken möchte? Oh, ich lehne mich dagegen auf! Ich stemme meine Fäuste dawider! Ich gebrauche meine Nägel, meine Zähne! Ich —

Der Wächter (voller Staunen): Oh, Weib! Wie bist Du kühn! Und schön in Deiner Kühnheit! Und liebenswert und berauschend! Und diese Perle, die ich eben erst gefunden, soll ich verlieren und kann mich doch nicht wehren gegen mein Schicksal!

Die Witwe (aufbrausend): Verlieren? Verlieren? — Siehe, unser

Leben soll erst beginnen! Im Osten der gelbe Streifen ist der junge Morgen unsers Glückes, unsers Lebens. Ich habe Lust am Leben und Sehnsucht nach Liebe. Und diesen Überdrang in mir, dieses schäumende Verlangen sollte ein törichtes Schicksal mit einem Streich vernichten?

Der Wächter (geknickt): Im Osten ist ein gelber Streif. Die Runde kommt. Der Galgen ist leer. Wenn die Sonne heraufsteigt, wird sie mich armen Sünder in der Schlinge der Diebe, Räuber und Mörder hängen sehen!

Die Witwe (unruhig): Ja, was denn? Was denn? Warum jammerst Du und machst auch mich mit Deinen Klagen verwirrt? — Die Toten sind tot! Aber die Lebenden müssen leben! Was habe ich von Dir, wenn Dein Leichnam am Galgen schaukelt?

Der Wächter: Was sind zornige Worte und das Aufbäumen wider das Geschick? Ein unnützes Beginnen!

Die Witwe: Kein unnützes Beginnen! Wir müssen einen Weg finden, auf dem uns das Schicksal nicht folgen kann!

Der Wächter: Du bist ein Weib!

Die Witwe: Ich bin ein Weib! Glaubst Du, daß ich Dich nach einer einzigen Nacht der Liebe schon wieder verlieren will? Einen Gatten habe ich schon jählings eingebüßt und ich konnte nichts dagegen tun. Diesmal werde ich mehr auf der Hut sein!

Der Wächter (abwehrend): Nein, nein, Wirklichkeit bleibt Wirklichkeit. Und ein Galgen, der in der dunkeln Nacht leer und öde ist, bleibt es auch, wenn die Sonne heraufkommt. Oder glaubst Du, daß sie den Leichnam wieder zurückbringen werden, blos um mich vor dem Galgentod zu bewahren?

Die Witwe (ganz in Gedanken versunken): Das nicht, aber — wenn die Runde kommt, muß sie einen Toten am Galgen finden! Sie muß, sie muß, verstehst Du wohl? Dann wird sie Deine Wachsamkeit loben und — Dich ablösen. Wir aber können nach Hause eilen und den erwachenden Morgen unsrer — Liebe weihen!!

Der Wächter (ungläubig): Oh, Weib! Glaubst Du, daß die Toten vom Himmel regnen, blos um mir einen Gefallen damit zu erweisen? Die Toten sind tot! Das sagtest Du selbst. Sie haben ihr Leben gelassen und die Welt. Sie haben keine Empfindungen und Gefühle mehr. Wie kann sie mein Unglück rühren? — (Zerknirscht) Nein, nein, all unser Grübeln und Überlegen ist fruchtlos! Das eben ist mein Schicksal, daß ich den Tod finden muß, kaum da die Liebe zu mir kam! (Reicht ihr die Hand, schluchzend) Leb wohl!

Die Witwe (hält ihn fest, heftig): Was soll das heißen?

Der Wächter: Das soll heißen: was nützt es noch, die Runde zu erwarten? Ich hätte damit nur eine Frist gefunden, die meine Qual verdoppelte! — Ich werde mich selbst stellen!

Die Witwe (aufschnellend): Das ist der sichere Tod und —

Der Wächter (kläglich): Ists nicht auch der sichere Tod, wenn ich noch hier verweile?

Die Witwe (in höchster Erregung): Das hieße ja, alle meine Hoffnungen zu Grabe tragen! Nein, nein! Was kümmern mich Eure Pflichten und Gesetze? Ich will Deine Liebe und mein Glück!

Der Wächter: Wenn aber doch die andern die Gewalt haben!

Die Witwe: Gewalt? So muß man die Gewalt mit List erschlagen!

Der Wächter (ungläubig): Was willst Du tun?

Die Witwe: Still! Still! (Sie eilt nachdenklich auf und ab)

Der Wächter (hinter ihr drein, kläglich): Torheit! Nichts als Torheit!

Die Witwe (wie oben): Schweig, sag ich! Feigling!

Der Wächter: Soll man im Angesicht des Todes —

Die Witwe (hält mit einem Ruck inne, begeistert): Geliebter!

Der Wächter (zuckt zusammen): Ha! Was ist geschehen?

Die Witwe (noch enthusiastischer): Geliebter!

Der Wächter: Du hast etwas gefunden?

Die Witwe (unruhig): Einen Gedanken, einen Plan!

Der Wächter (beklommen): Der mich retten könnte?

Die Witwe: Er ist gewagt, er ist kühn, er ist —

Der Wächter: So kühn wie Du selbst! Schnell, schnell, laß hören!

Die Witwe (ohne auf ihn zu achten): Die Götter können ja nicht zürnen! Sie dürfen nicht zürnen! — Denn ist nicht jedes Mittel recht, wenn es mich vor einer zweiten Trauer schützt?

Der Wächter (ungeduldig): So rede doch nur! Offenbare mir Deinen Plan.

Die Witwe (immer wie mit sich selbst redend): Einen kenne ich, der ein seelenguter Mann war, als er noch unter den Lebenden weilte, höflich und zuvorkommend gegen jedermann! Er wird auch im Tode seine Tugend nicht verleugnen!

Der Wächter (verdutzt): Was soll das heißen?

Die Witwe: Das soll heißen — (mit raschem Entschluß) die Toten sind tot! Aber die Lebenden müssen leben! — Sagtest Du mir nicht, daß die Runde einen Toten am Galgen finden muß?!

Der Wächter (unsicher): Ja, ja! Doch —

Die Witwe (energisch): Nun wohl! Sie wird einen Toten am Galgen finden.

Der Wächter (schlägt die Hände zusammen): Oh, Weib, kannst Du zaubern?

Die Witwe: Nicht zaubern, doch ihrer Gewalt mit List entgegentreten! Schnell, schnell ans Werk!

Der Wächter: Aber so erkläre mir doch —

Die Witwe (wieder mehr zu sich selbst): Oh, ich weiß, wenn er noch am Leben wäre, würde auch er meinen Plan gutheißen! Er hat mir niemals einen Wunsch abgeschlagen, hat mir nie zu widersprechen gewagt! — (Packt den Wächter heftig am Arm, zieht ihn ein paar Schritt mit sich, kategorisch) Mein toter Gatte wird den Gestohlenen ersetzen!

Der Wächter (setzt sich erschrocken hin, zitternd): Weib! Du wolltest?

Um den Du eben noch trauertest —? Dessen Tod Dich selbst am Leben verzweifeln ließ —?

Die Witwe: Gewiß habe ich getrauert, wahrhaft getrauert! (Keifend) Oder willst Du etwa behaupten, daß meine Trauer nicht echt war? . . .

Der Wächter: Ja, aber —

Die Witwe (streng): Kein aber! Wer ist nun mein Gatte? Jener Tote oder Du, der Du unter den Lebenden wandelst und den ich verlieren soll, kaum da ich ihn gefunden habe? (Ungestüm) Ich aber will Dich nicht verlieren und — die Lebenden kommen vor den Toten!!

Der Wächter (sprachlos): Weib —!

Die Witwe (überredend, mit weiblicher Logik): Ist es eine Schande, an diesen Galgen gehängt zu werden, an diesen nagelneuen, frischen, saubern Galgen, zumal, wenn man überhaupt schon tot ist? Kommt er mit Verbrechergesindel zusammen, daß er sich noch im Tode seines Umgangs schämen müßte? Ein einziger erst hat sein Leben an diesem Galgen lassen müssen, und dem hat man auch die Zeit des Hängens verkürzt!

Der Wächter: Aber Dein Gatte! Dem Du diese friedliche Begräbnisstätte gabst!

Die Witwe (mit sich immer steigender Mundfertigkeit): Kann es meinem Gatten in diesem öden Grabgewölbe behagen? Du sagtest selbst: Die feuchte Moderluft! Und dann die starren Steine, die ewige Nacht! — Nein, nein, draußen weht ein frischer Wind, die Sonne lacht so breit und freundlich — ach, der Verstorbene hatte die Sonne so lieb und den Wind und das Grün der Palmen draußen am Galgenplatz —

Der Wächter: Aber bedenke doch —

Die Witwe (förmlich übersprudelnd): Und weißt Du nicht mehr, was ich Dir vordem erzählte? — Er hat doch den Galgen gebaut, er ging mit solchem Fleiß, solcher Kraft und Ausdauer an die Arbeit, er hat ihn draußen errichtet, wo der alte Galgen, morsch von den Jahren, vom Wetter und den Würmern zerfressen, in sich zusammengebrochen war. Er hat den letzten Balken in die Höhe geseilt — fröhlich, sein Werk vollendet zu haben — und ward von eben diesem Balken erschlagen. — Ich bitte Dich um alles in der Welt: ist es nicht recht und billig, wenn dieser Mann auch im Tode an jenem Galgen hängte?

Der Wächter (beklommen): Ihr Götter! Die Beweisführung eines Weibes macht Licht zur Finsternis und Kälte zu Wärme! Ich weiß nicht aus noch ein. Du legst Deine Schlinge um mich und ziehst sie zusammen!

Die Witwe (ungestüm): Hier gibt es Leben oder Tod! Ja, glaubst Du denn, ich lasse Dich wieder von mir, den ich eben erst gefunden? Wer weiß, ob jemals wieder ein Fuß dieses dumpfe Gewölbe betreten wird! Ich aber könnte verdorren und vertrocknen, mein eigenes Dasein bejammern und mir bittere Vorwürfe machen, daß ich das Glück mutwillig wieder von dannen ziehen ließ! (Ekstatisch) Das Leben ist zu schön! Und schon wert, einen kühnen Streich dafür zu wagen!

Der Wächter (stöhnend, zum Ausgang blickend, durch den die ersten Strahlen der Morgendämmerung hereindringen): Der Morgen steigt herauf. Die Runde kommt —

Die Witwe (ihn aufrüttelnd, heftig): Unser neues Leben bricht an! Unsre Liebe ist glühend wie die Morgensonne! Eile Dich! Folge mir! Die Zeit wartet nicht auf uns!

Der Wächter (noch immer unschlüssig): Wenn aber —

Die Witwe (zornig): Du bist und bleibst ein Hasenfuß! Zaghaft und ängstlich, wenn Du Deine Liebe erklären sollst, noch zaghafter, wenn es gilt, diese Liebe zu verteidigen!

Der Wächter (wirft sich mit komischem Stolz in die Brust): Zweifelst Du an meiner Liebe?

Die Witwe: So folge mir! — Wahrlich, wärest Du nicht stattlich und wohlgewachsen, ich ließe Dich laufen!

Der Wächter (halb erschreckt, halb erfreut): Du wolltest —?

Die Witwe (hält ihn fest, resolut, herrisch, mit der Überlegenheit eines weiblichen Tyrannen): Nein, nein! Ich habe Dich, und ich halte Dich! Und ich werde Dich verteidigen! (Energisch drohend) Das aber sage ich Dir schon jetzt: mein verstorbener Gatte — (schluchzend) oh, er war so gut, so schön, so treu! — hat es niemals gewagt, mir zu widersprechen! (Kategorisch, legt ihm die Hand wuchtig auf die Schulter, so daß er zusammenknickt) Das verlange ich auch von Dir — Folge mir! (Sie wendet sich und verschwindet im Dunkel der Grabkammer)

Der Wächter (zusammengeknickt und kläglich): Oh, Weiber! Eure Schlauheit schlägt selbst dem Tod ein Schnippchen! Wie darf ich mich rühmen, solch ein Weib zu besitzen! Man wird mich einen Hans im Glück, einen —

Die Stimme der Witwe (aus der Tiefe des Gewölbes, hohl, sehr energisch und eindeutig): Geliebter! Ich warte!

Der Wächter (zusammenfahrend): Ich komme ja! Ich komme schon! (Im Abgehen) Und diese Kraft und Würde im Ton ihrer Stimme! Es ist so überaus selbstverständlich, daß man sich ihren Wünschen fügt! — (Wirft sich stolz in die Brust) Oh, wie wird mich alle Welt als den Gatten dieses Weibes bewundern und — beneiden!!

(Vorhang)



Kasperletheater

Das Kritikerzimmer / von Balthasar

Doktor Reißer, der bekannte Kritiker, kommt von der Premiere. Empört, außer sich, voll Ärger gesogen, wie ein nasser Schwamm voll Wasser. Er hat gegenüber dem Dramaturgen des Theaters, dem geschmeidigen Neuländer, auch bereits in der Pause aus seinem Herzen keine Mördergrube gemacht. Und damit er dem Grimm, von dem er zu platzen droht, möglichst schnell Worte leihen und ihn, wie aus einem Ventil, aus seinem Kunstempfinden herauslassen kann, wird er gleich unten im ‚Kritikerzimmer' schreiben. Gerade hier! ‚Sollt Ihr mal sehen, wozu die Bude gut is,' hat er dem Dramaturgen Neuländer mit einem direkt kränkenden Hohnlächeln gesagt. Dann wird er bei Siechen die Leute vom Stammtisch treffen. Es wird ihm ordentlich schwer, dem Portier in freundlichem oder wenigstens leidlich höflichem Tone zu sagen, daß er ihm den Boten, den er sich herbestellt hat, ins Zimmer schicken soll. Er kann, im Begriff, Sätze zu formen, die dieses Theater zerfleischen werden, zu einem Angestellten dieses Instituts nicht freundlich sein. Er kanns einfach nicht! Er wirft dem Pförtner die Worte brummend hin, wie ein Almosen, und ist empört, daß ihm dieser ungeschlachte, klobige Militäranwärter noch mit einem: ‚Jawoll, Herr Dokter. Wird jemacht: janz wie Sie et wünschen' Antwort gibt. In diesem Moment hat er auch gerade den schlagenden Anfang der Kritik gefaßt: ‚Unwürdig: das ist das richtige Wort für die neuste Leistung der Direktion Steinhardt, deren kühne Sehnsucht es noch immer ist, uns Nichtskönner als Genies, Dilettanten als Künstler aufzu .... aufzu ....' Das Verbum fehlt. Aber er sieht den Fortgang der Periode förmlich in der Abendluft hängen, so klar, als ob ihn ein Schritt dem Satze näherbringen müßte. Er tut diesen Schritt, stolpert, fühlt eine schwere, haltende Faust, hört eine dumpfe, rügende Stimme, die Stimme des Portiers: ‚Um Jotteswillen, Herr Dokter' und sieht, daß er um ein Haar die Treppe heruntergefallen wäre. Dieser verdammte Übereifer, der ihn immer fast sinnlos macht. Das hätte hübsch werden können. Keine Kritik, aber ein Krankenlager. Schon faßt die Tatze des Pförtners ein Fünfzigpfennigstück. ‚Danke sehr, Herr Dokter. Da jehts runter, Herr Dokter.' Wie hieß doch der Satz? Die Dankbarkeit hat ihre zarten Finger auf Doktor Reißers Herz gelegt. Er muß ihr begegnen und die Wut zu Hilfe rufen. Ja, so wars wohl. ‚Die Direktion Steinhardt hätte nach ihren künstlerischen Antezedentien, die wir nicht unterschätzen wollen, doch die Pflicht, vorsorglicher zu disponieren, wenn ....' Deutlicher kann man ja nicht gut sein!

Doktor Reißer sitzt jetzt hinter dem großen Diplomatenschreibtisch, dessen Tuch sich so glatt über die Holzunterlage spannt, wie eine gutsitzende pariser Robe über einen schlank gestrafften Frauenrücken. Das diskrete, vom grünen Schirm besänftigte Licht, das nur auf den Fleck eindringt, auf dem sein Papier liegt, tut seinen Sinnen wohl; und diese geschmackvoll modernen

Möbel in den vornehmen, ernsten und doch nicht finstern Farben, diese ganze Kombination von Stil und Einfachheit schmeichelt ihm ungemein. Hier muß man schreiben können. Hier müssen sich Worte und Wendungen von ungeahnter Schlagkraft finden lassen. Rücksicht? „Wenn Herr Direktor Steinhardt sein Kritikerzimmer benutzt wissen will, so wird er sich mit dem Bewußtsein begnügen müssen, unsern schweren Beruf durch eine private Gefälligkeit um ein Weniges entbürdet zu haben, ohne daß der Kritiker in der Form seiner Urteilssprüche auf diese Vergünstigung irgendwie Bezug nehmen darf", hatte Doktor Reißer geschrieben, als damals die Einführung dieser Kritikerzimmer akut geworden war; und Direktor Steinhardt hatte ihm in ein paar verbindlichen Zeilen mitgeteilt, daß er seine Intentionen vollkommen richtig vorgefühlt und aufgefaßt hätte. Also rücksichtslos an die Arbeit. Scharf und schroff die Meinung gesagt. ‚Die Direktion Steinhardt, deren künstlerische Großtaten in der Geschichte der jüngsten Theaterereignisse ihren breiten Raum einnehmen, sollte doch ....'

Doktor Reißers Augen blieben auf einem großen Bibliothekschrank haften. Der war doch hier früher nicht gewesen? Er ging näher (der Perserteppich fing das Geräusch seiner Schritte) und machte Halt, wo die schweren, ledernen Bücherrücken mit den Goldbuchstaben hinter dem spiegelklaren Glase sichtbar wurden. Prachtvolle Bücherei das! Diese Nachschlagewerke, da und da und da und den neusten Meyer, das alles hatte man in dieser Reichhaltigkeit im staubigen Redaktionsloch nicht. Gescheiter Standpunkt von diesem Neuländer, dem er einmal — zwischen dem dritten und vierten Akt — so hingeworfen hatte: ‚Wenn da unten 'n paar Handbücher wären so zum Orientieren, würdet Ihr Euch sehr verdient machen.' Wirklich sehr aufmerksam, das. Da konnte er ja auch gleich nachsehen .... Natürlich, er hatte Recht: nicht ‚Die Brille', sondern ‚Die Stille' hieß das Stück, mit dem sich der Autor von heute Abend nicht ganz verheißungslos vor zwei Jahren in die Literatur eingeführt hatte. ‚Freilich: bei sorgsamem Nachdenken lassen sich Standpunkte finden, die — mit Rücksicht auf die Erstlingsarbeit des jungen Verfassers — der Direktion Steinhardt die Annahme auch seines zweiten Dramas ratsam erscheinen lassen konnten ....', schrieb Doktor Reißer.

Der Portier kam ins Zimmer. Auch seine schweren Sohlen wurden auf dieser bunten, weichen Teppichdecke lautlos. Zwei Briefe reichte er. Der erste? Aha, Kollege Vernichter. Ja, woher weiß er denn? ‚Herr Doktor schreiben im Kabinett nebenan,' brummte der Portier pianissimo im Baß. Das Kuvert flatterte in den Korb. „Also, lieber Kollege, es geht heute nicht zu Siechen, sondern, wie in letzter Stunde entschieden wurde, zu Tucher. Gottlob weiß man jetzt, wo man Sie nach den Steinhardtpremieren schnell und bequem erreichen kann. Auch können wir den Weg selbander zurücklegen und noch eins plauschen. Wünsche inzwischen wohl zu referieren. Ihr V." Wirklich famos! Wie übel, wenn er nachher, nach der Arbeit, gierig nach einem Wort der Aussprache, ein leeres Lokal gefunden, wenn er nervös, ahnungslos gesucht hätte, um dann allein, verärgert sein Essen einnehmen zu müssen. Und der zweite Brief? Auch hier zerriß er schnell den Umschlag. Von Neuländer. Was sollte das? Eine Beeinflussung, eine Bestechung? Unwillkürlich wurden die Brauen über den Augen des Kritikers dicker; und über ihnen schnitten sich Runzeln in die Stirn. Aber Neuländer

schrieb nur: „Liebster Doktor! Sie finden Stahlfedern mit weicher Spitze im braunen, solche mit harter Spitze im grauen der beiden Federkästchen, die auf dem Schreibtisch stehen. Ich weiß, Sie sind in der Beziehung sehr peinlich.“ Netter Kerl. Schade, daß gerade heute ....

‚Die Steinhardtbühne hat diesem neuen Werk voll fesselnder Einzelheiten durch eine reiche, aparte Inszenierung große Dienste geleistet. Auch die Darstellung ....‘ Hier stockte die Feder — hart, wunderbar hart, aus dem grauen Kästchen. Etwas im Zimmer war zu Boden geglitten. Doktor Reißers Kopf fuhr herum. Da streckte eine gertenschlanke Frauengestalt in graziöser Bewegung den Arm nach seinem Stock, den sie beim Eintreten umgeworfen hatte. Dann legte sie mit feiner Geste den Finger auf den Mund, die Augen — dunkel und glänzend — funkelten unter dem Hut der Herzogin von Devonshire, wie schwarze Perlen, und die Altstimme sprach: „Pardon, ich habe mich in der Tür geirrt.“ Das war die Bertoni, die Hauptdarstellerin des Premierenabends. Mit einem Lächeln, einer gemessenen Biegung des Oberkörpers ging sie. Aber ein Hauch von ihrem Parfüm, zu diesem Interieur passend, wie ihre mit Pailletten beschuppte Seidenschleppe, leistete dem Doktor Reißer weiter Gesellschaft .... ‚So wäre durch die Leistung der Bertoni allein dieser Abend voll berechtigt gewesen,‘ schrieb der Kritiker. Zeichnete ‚R‘. Dann pochte der Bote ....

Rundschau

Regieführung um 1800

Um sich aus Rostock den Doktorhut zu holen, hat Herr Alfred Schmieden eine Dissertation geschrieben, die jetzt jeder als Buch im Laden kaufen kann: Die bühnengerechten Einrichtungen der Schillerschen Dramen für das Königliche National-Theater zu Berlin. Erster Teil. Wilhelm Tell (Berlin, Egon Fleischel & Co.). Wie die meisten germanistischen Arbeiten ist das Buch schlecht geschrieben; Stil und Anordnung machen es zu einer langweiligen und unangenehmen Lektüre. Der widrige Abschnitt ‚Textkritik‘ fehlt natürlich auch nicht. Ein halbwegs guter Journalist, der auch das Glück gehabt hätte, von Seiner Exzellenz dem Generalintendanten von Hülsen Zutritt zur Bibliothek der Königlichen Schauspiele zu erlangen, hätte aus dem bisher unveröffentlichten Material im Erzählerton ein interessantes und manches Vorurteil zerstörendes Kapitel aus der Geschichte der Schauspielregie vorgetragen.

Wenn man so häufig der Meinung begegnet, von ‚Regie‘ im heut gebräuchlichen Sinne könne erst seit 1874, seit dem Auftreten der Meininger in Berlin, die Rede sein, so beweisen dagegen die in Schmiedens Heft abgedruckten Schriftstücke Ifflands, daß man es auch um 1800 in Berlin schon herrlich weit gebracht hatte.

Das von Iffland lang ersehnte Kassenstück, den ‚Tell für Alle‘, sandte Schiller, seine Abneigung überwindend, partienweise, soweit es gerade fertig war, ein. Am 23. Januar 1804 kam der erste Akt in Berlin an; am 20. Februar liegt es vollendet vor,

und nun beginnen die Regievorbereitungen. Verhandlungen zwischen Direktor und Dichter gehen hin und her, und Mitte April schickt Iffland seinen Sekretär nach Weimar, um Schiller viele Bogen Regiebemerkungen vorzulegen, an deren Rand der Dichter oft ausführlich seine Gegenbemerkungen schreibt. Hier kommt alles, was zu einer sorgfältigen Einstudierung gehört, zur Sprache: Rollenbesetzung, Requisiten, Bühnenbilder, Beleuchtungseffekte, Zensursorgen, schließlich Fragen nach Geßlers Erscheinen zu Pferd, der Apfelschußszene, dem Monolog, Parricidas Auftreten. Von April bis Juni dauern dann die Arbeiten für den äußern Rahmen der Aufführung. Iffland schreibt in schlechtem Französisch dem Malerchef des National-Theaters seine Vorschläge, schickt ihm zur Vorlage zwanzig Landschaften aus der Schweiz und dazu ausführliche Dekorationsanweisungen. Vor der Aufführung entwirft er noch einen genauen General-Auszug für den Inspizienten. Die Rollenverteilung ist am 1. Juni, die Premiere am 4. Juli. Man kann mit Sicherheit annehmen, daß während dieser Zeit vielfach Proben stattgefunden haben. (Vor der weimarer Uraufführung gab es nur zwei Lese- und vier Bühnenproben.) Den großen Erfolg des Dramas in Berlin schrieb dann die Kritik auch zum Teil der vorzüglichen Regie zu. Willi Speth

Ein Brief

Sehr verehrter Herr Jacobsohn! Am 1. Februar dieses Jahres wurde ich von Direktor Schmieden an das Neue Theater engagiert, nachdem ich vorher dem berliner Königlichen Schauspielhause angehört hatte. Der Gedanke, daß mein Vertrag mit dem Neuen Theater noch vor Schluß dieser Spielzeit zu Ende sein könnte, kam mir nie, obwohl mir auffiel, daß der Vertrag ohne ein Schlußdatum —‚Vom 1. Februar 1907 bis ......'— ausgefertigt war. Ich nahm nichts andres an, als daß ich, wie mir im Anfang angedeutet worden war, später eine größere Gage erhalten, und daß der ausgelassene Endtermin alsdann ausgefüllt werden würde. Das stellte sich bald als ein Irrtum heraus, und ich beschloß, mir bei einer Autorität Rats zu erholen. Dieser Mann, einer der Begründer der Deutschen Bühnengenossenschaft, mußte den Vertrag mehrmals durchstudieren, um aus den verschiedenen Klauseln klug zu werden, und sagte mir dann, daß ihm ein solcher Fall noch nicht vorgekommen sei: wenn die Sache nicht gütlich beizulegen sei, solle ich sie dem Gericht übergeben, da Herr Schmieden dem Deutschen Bühnen-Verein nicht angehöre, sich also einer Entscheidung des Bühnenschiedsgerichts nicht zu unterwerfen brauche. Als ich nun das nächste Mal meine Gage im Bureau des Neuen Theaters erhob und bereits quittiert hatte, wurde mir angesonnen, einen Revers folgenden Inhalts zu unterzeichnen: ‚Ich bescheinige hiermit, daß ich vom 1. Mai 1907 ab an die Direktion des Neuen Theaters keinerlei Ansprüche zu stellen habe.' Dieses Verslein unterschrieb ich, zur Empörung des Bureauvorstehers, nicht und erklärte, daß ich nunmehr den Rechtsweg einschlagen würde. Das habe ich auch getan. Die Entscheidung steht noch aus. Ich hatte, bevor ich mit dem Neuen Theater abschloß, zwei sehr vorteilhafte Anträge an andre Theater, sehe mich jetzt aufs schwerste geschädigt und fühle mich verpflichtet, meinen Fall der Öffentlichkeit mitzuteilen, um unerfahrene Kollegen vor ähnlichen Erlebnissen zu bewahren.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Carl Diehl

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 8



Hauptmanns ‚Florian Geyer'/ von Willi Handl

Zur wiener Aufführung

Die Tragödie des Bauernkrieges' nennt der Dichter dieses Werk. Wollte er darin wirklich die tragische Notwendigkeit jener ungeheuern Kämpfe, jener fürchterlichen Zerstörungen in ihrem gesetzmäßig dramatischen Gang enthüllen, so ist ihm seine Absicht kaum geglückt. Er gibt ein trauriges Abrollen ohne Widerstand, eine Auflösung, die beinahe selbsttätig fortschreitet und kaum mehr etwas zu überwinden hat. Tragisch ist das Wirken einer Kraft, die ein Gesetz erfüllt, indem sie daran zersplittert. Hier aber erfüllt sich das Gesetz wie von selbst; verwirrt und vernichtet liegen unter ihm alle menschlichen Kräfte, von Anfang an nicht mehr mächtig, um ihr Sein oder Nichtsein zu kämpfen und kämpfend ihre und ihres Untergangs Notwendigkeit zu erweisen.

Die großen tragischen Züge fehlen dieser Dichtung. Hat man einmal den Mangel festgestellt und das Werk aus der Art poetischer Schöpfungen, in die es sich einreihen zu wollen scheint, sachte wieder hinausgeschoben, dann ist jeder Einwand dagegen erschöpft, und es bleibt nur mehr zu bejahen und zu bewundern übrig. Was sonst in den besten Werken dieses Dichters so süß und so bitter, so unwiderstehlich zwingt: die heilige Liebe zu allem Erschaffenen, die stille, keusche Sachlichkeit, die vom Innersten her nach scheinbar Äußerlichem greift, um es ganz mit Seele zu erfüllen — das erscheint hier in doppeltem Lichte doppelt schön; im Historischen und im Poetischen. Die Sprache, das Material und Instrument aller Dichtung, ist hier willkürlich umgeformt; aus dem Vokabular vergangener Jahrhunderte sind mancherlei wunderliche Brocken hervorgeholt, staubig, erdig, ungestalt, ihrem Zweck nach kaum mehr kenntlich, wie sie eben langsam unter die Oberfläche der lebendig weitergestaltenden Sprache hinabgesunken und da drunten Zeit um Zeit gelegen waren. Hier schließen sie sich nun alle zu neuem Leben aneinander, erwachen eines vom Klang des andern, lang erloschener Sinn leuchtet wieder in ganz gegenwärtiger Helle, und unser Deutsch,

längst schon zu schlankern und leichtern Formen gewöhnt, regt und fühlt sich und behagt sich wieder einmal in einem viel ältern Kleid. So, rein äußerlich in der täuschenden Anwendung von Grammatik und Wortschatz, bringt das leicht einer zustande. Es ist eine Arbeit verständigen Fleißes, Professorenkunst, und wäre, wenns nicht tiefer ginge, bei einem Dichter nicht höher zu loben, als etwa jedes andre sachliche Studium auch, das er dann, der höhern Wahrheit zu Ehren, in der Lebendigkeit seines Gedichts mitaufleben läßt. Jedoch, hier geht es tiefer. Weit hinter das einzelne Wort und seine Stellung im Satze geht hier die poetisch-historische Echtheit. Sie ist nicht nur beobachtet und treu nachgeahmt, sie ist persönlich erfühlt und persönlich umgewertet. Alles spricht da in derselben Mundart; und jeder hat doch seine eigene Sprache. Der philologische Fleiß bringt bestenfalls das Wort- und Satzgefüge alten Chroniken wieder zustande; der Dichter aber legt das Leben und die Seele seiner Menschen in ihre Art, zu reden. Er schafft die Farbe und den Ton einer Zeit; die staubigen, kautigen, klobigen, vorzeitigen Worte und Sätze klingen und schimmern darin wohl am sonderbarsten. Aber nehmt sie alle weg, ersetzt sie, übersetzt sie — wie ihr wollt; so muß doch immer noch die ganze Zeit mit ihren Menschen, ihren Irrtümern, ihrer Reinheit und ihrer Gemeinheit unverändert und ungefälscht zurückbleiben. Etwa wie die Tragödie der ‚Weber‘ genau dieselbe bleiben muß, ob nun ihre dialektische Färbung alle Nuancen der Wirklichkeit hat oder nicht. Es geht eben tiefer; hier sind Menschen dichterisch erschaffen worden, und auch ihre Sprache, die immer mit ihnen erschaffen werden muß, hat ihr Leben aus erster Hand, aus der Hand des Dichters. Bevor er sie anrührte, war sie tot und starr, konnte unser Ohr wunderlich erfüllen, aber unsre Seele nicht erreichen; nun lebt und wirkt sie aber, ist Ausdruck höchster und gemeinster Gefühle, wechselt mit Person und Stunde und Stimmung, an ihrem Pulsschlag sind die Schicksale der Handelnden und der Leidenden abzumessen; sie ist das lebendige Eigentum lebendiger Menschen geworden.

Die Menschen dieses Stücks sind, wie die Sprache, nach den Mustern ihrer Zeit geprägt: Holzschnitt. Alles hat starke, harte Kontur, die Lichter gehen jäh von Weiß in Schwarz. Aber auch hier wieder, in diesem Spiel mit einer alten Technik, wieviel menschliche Nähe, wieviel innige Anschauung, wieviel Seele! Kaum zwei oder drei Szenen sind, wenn man von Geyer selbst absieht, der einzelnen Figur in diesem lärmenden Abrollen des Schicksals von Tausenden gegönnt. Und fast jede bringt doch noch einen eigenen Ton aus ihrer Zeit und einen Hauch vom ewig Menschlichen, der uns noch inniger anrührt, mit sich herauf. So fragmentarisch kurz das alles ist, was in den paar knappen Sätzen, oft nur ganz nebenbei, von diesen Personen ausgesagt wird, man faßt doch vertrauensvoll die eine Seite an, die sie uns, kräftigst ausgeprägt, vom Stücke her zuwenden, und tastet sich mühelos um ihr ganzes Wesen herum. Es ist eben noch genug dahinter. Irgend ein Ton in ihrer Rede, eine Wendung, eine Antwort, ein Ausruf, wenn sie kommen, ein Schweigen, wenn sie gehen, läßt uns manchmal erraten,

was sie auch außerhalb der Szene sind, was ihre Art für den Gehalt ihrer Zeit und was sie für uns Heutige bedeuten mag. So Marei, das huschende Irrlicht einer im gefahrvollen Dienen beglückten Frauenseele; so Löffelholz, der Praktische, Kluge und Gütige; so Jakob Kohl, der Repräsentant des urewigen Pöbeltrotzes, der nur seiner eigenen Gemeinheit vertraut, bis ihn seine eigene Dummheit zuschanden macht; so der Schäferhans, die bare Bestialität in der Welt, der Tölpel mit dem Totschlageprügel, der blutige Hanswurst der Geschichte. Und Tellermann — mort de ma vie! — der wie ein urzeitlicher Riese durch seine zwei Szenen rast, einmal betrunken und einmal zu Tode getroffen, und doch in seiner innern und äußern Lebendigkeit so greifbar, so nah, so ganz zu überschauen! Dieses ist vielleicht das beste Beispiel: Tellermann liegt schon tot; aber während Geyer nun den erstarrten Fingern die schwarze Fahne entwindet, steigt aus seinen Worten die Seele dieses Starken, Treuen noch einmal licht empor, und ihre Strahlen fallen auf sein ganzes früheres Leben, daß wir im großen Umriß seine Notwendigkeit genau erkennen können. So sind überall durch das Stück hin die Lichter verteilt, die in streifenden Schimmern oder im plötzlichen Aufblitzen irgendwie die Zeit und ihre Menschen ins Tiefste erhellen und dem Gefühl der Gegenwart ausliefern. Aus Kleinem und Vereinzeltem baut sich da ein fest geschlossenes, unabweisbar überzeugendes großes Bild. Mit trefflich kopierten Antiquitäten des Stils wäre das nie herzustellen gewesen; die Kraft eines Dichters mußte zur Echtheit des Vergangenen noch die heutige, die ewig dauernde Echtheit hinzu erschaffen.

Mitten drin in diesem vielfarbigen, buntfädigen, lichterreichen Bild einer Zeit steht der Held, steht Florian Geyer selbst. Daß er, in all seiner Mannheit und Lauterkeit, die fünf Akte des Stücks hindurch ohne Tat bleibt, kommt der Tragödie, nicht seinem Heldentum zu Schaden. Er erscheint um so größer und heldischer, je wirrer alles um ihn her zerfließt und zerfällt. Er steht nur da, und die andern müssen zeigen, wie stark und gerade und seelengesund dieser eine unter den vielen Wilden, Schwachen, Niedrigen, Gemeinen ist. Das ist das Meisterstück dieser schwarz-weißen Holzschnittkunst, daß sie mit allem Licht und allem Dunkel des ganzes Bildes zuletzt immer wieder irgendwie diese eine größte Figur darin trifft. So wird auch ohne Tat die Stärke und Reinheit seines Heldentums glaubhaft. Tausend Zeugnisse stehen dafür auf; und wenn wir nur dem kleinsten vertrauen, so müssen wir sie auch alle als echt hinnehmen. Denn eines ist durch das andre, mit dem andern, für das andre da. Eine große innerliche Wahrhaftigkeit hält alles das umschlungen und verbunden.

Florian Geyer ist der Kern und die Seele des Ganzen; technisch und dichterisch und — symbolisch. Sein Heldentum ist schlichte Geradheit und Treue zur Sache. Seine Kämpfergröße und Hauptmanns Dichtergröße haben innige Verwandtschaft miteinander; dieselbe stolze Demut beseelt sie. Hier zeigt sie sich in der kargen, an großem Wort und starker Bewegung armen Manier, in der doch Großes und Starkes zur Erscheinung gezwungen

wird. In diesem Drama, dessen Inhalt soziales Aufbäumen und landüberziehender Krieg ist, ertönt keine anstachelnde Rede, fällt kein Schwerthieb, ist keine Truppe und kein Lager zu sehen. Das alles bleibt zurück, muß hinter den Menschen und den Menschlichkeiten erraten und erfühlt werden. Diese wunderbare, ganz asketische Keuschheit im Technischen war es vielleicht auch, die den Dichter aus der Nähe alles Aktiven und Heroischen, aus dem ganzen Umkreis des eigentlich tragischen Geschehens weggeschreckt hat. Aber ihr ist es doch wieder zu danken, daß da ein Stil geschaffen worden ist, der zugleich die Wahrheit der Gegenwart und die Kraft der Entrückung hat; eine Technik geschichtlicher Darstellung, die ihre Größe in ihrer absoluten Redlichkeit sucht. Es ist die deutscheste dramatische Historie seit Goethe und Kleist. (Denn: deutsch sein — sagt Richard Wagner — heißt, eine Sache um ihrer selbst willen tun.) Es ist der größte Triumph des modernen deutschen Naturalismus: denn er hat damit, indem er über sein Wesen hinauswuchs, sich selbst aufgehoben.

Dämmerung / von Harry Kahn

Vom Meer her kriecht die Dämmerung in die Gassen,
wie ein gewaltig beutewitternd Tier,
und ihre fahlen, schweren Fänge fassen
nach Mol und Mauer, Brücke — Prahm — und Pier.

Nun schauern alle Schiffe an den Tauen,
und ihre großen Segel blähn sich bleich.
Die fragend in die Ferne sahn, die Frauen,
mit zagen Blicken ziehn sie heim vom Deich.

Nun hasten alle Kinder in die Häuser
und schwatzen ängstlich um das schwache Licht,
die Alten aber schrecken auf, wenn heiser
vom Fleet ein Schrei sich in ihr Sinnen bricht.

Auf ihrem Wesen liegt ein banges Warten
wie Ahnung einer noch entfernten Not . .
Vom Hafen aber naht, in knappen, harten
Takten gerudert, einsam sich ein Boot . .

Possen

Es war eine richtige Empfindung der berliner Bühnenleiter, daß nach diesem traurigen Theaterwinter — dem noch ein Nekrolog geschrieben werden muß — das Heiterkeitsbedürfnis des Publikums gar nicht zu überschätzen sein könnte. Sonst wagte es von den ernsten Theatern höchstens eins, im Mai vergnügt zu werden: diesmal wurden und werden auf fast allen unsern Bühnen Scherze irgend welcher Art getrieben. Sonst schien es geboten, auch noch im Unsinn auf sogenannte ‚literarische' Ambitionen Rücksicht zu nehmen, mit der Belustigung etwa einen zuverlässigen Anschauungsunterricht in der Geschichte der berliner Posse zu verbinden: diesmal waren die Ansprüche so herabgemindert, daß jeder höhere und niedere Blödsinn an und für sich auf Dankbarkeit rechnen durfte. Man machte es sich also leicht. Man ging nicht bis auf Louis Angely zurück, der durch seine scharfe Beobachtung des lebendigen Tages und der umgebenden Wirklichkeit das Berlin der zwanziger Jahre, ein überaus harmloses, kleinbürgerliches und nüchternes, gutmütiges und behagliches Berlin ohne politische und ohne soziale Aufregungen, klassisch treu getroffen hatte. Man hielt David Kalisch für abgenutzt, der um 1848 herum, in den Jahren der Landratskammer, der neuen Ära und des preußischen Militärkonflikts keine politische Komödie, wohl aber das politische Couplet geschaffen und darin, mutig und übermütig, dieselben Gedanken ausgesprochen hatte, wie in seinem ‚Kladderadatsch'; der in diesen seinen Haupttugenden heute selbstverständlich veraltet ist und dennoch mit einer Anzahl typischer, bei aller burlesken Übertreibung realer Gestalten bleiben wird. Man verschmähte schließlich auch August Weirauch, der, weniger um den Zusammenhang mit den politischen als mit den sozialen Zuständen seiner Zeit bemüht, mitten unter das Volk getreten war, einen bestimmten Arbeitskreis aufs Korn genommen und die spezifisch berlinische Komik darin gesucht und gefunden hatte. Man führte an, daß die repräsentativen Werke der Blütenperiode im letzten Jahrzehnt beinah alle bei uns erneuert worden seien, und hielt sich an Außenseiter und Absenker. Diese wären als dramatische Arbeiten, altbekannt, wie sie obendrein sind, nicht der Erwähnung wert. Aber es darf doch wohl als ein ‚Zeichen der Zeit' angesehen werden, daß solche Stücke heute solchen Erfolg haben können.

Das Deutsche Theater gab ‚Robert und Bertram' von Gustav Raeder. Es wäre gar kein Fehler, daß dieser Posse der Erdboden fehlt, daß sie weder in Berlin noch anderswo zu Hause ist. Sie brauchte nur der Phantasie ihres Autors zu entstammen. Ach, wäre doch ein Zaubermantel

sein, und führt' er uns in unbekannte Länder! Leider bleibt alles, die ersten beiden Bilder hindurch, in den Grenzen einer ziemlich dürren Vernunft, die noch die tollste Tollheit nach ihrer Bühnenwirksamkeit zu berechnen weiß. Über diese Grenzen geht es in den letzten beiden Bildern zwar hinaus. Aber es geht teils in die sinnlose Karikatur, teils in den vollendeten Stumpfsinn, in beiden Fällen also in die peinlichste Humorverlassenheit hinein, die den leisen Reiz einer altväterischen Liebenswürdigkeit ganz vernichtet.

Von diesem wie von jedem, aber auch jedem andern Reiz ist Emil Pohls ‚Jongleur' — mit dem die Herren Meinhard und Bernauer ihre Feriendirektion im Deutschen Theater eröffnet haben — von Anfang bis zu Ende frei. Was diese verstaubte Albernheit zu ihrem Vorteil von den schnöden Plattheiten unsrer Tage unterscheidet, ist etwa der Mangel an Zoten und an Umzügen entkleideter Jungfrauen. In allem übrigen ist sie genau so wässerig und leer wie der übliche ungesalzene Narrenspaß der berlinischen Possengegenwart.

Das dritte Stück, das im Neuen Schauspielhaus zu sehen ist, von Heinrich Wilken herrührt und ‚Hopfenraths Erben' heißt, ist wenigstens lose mit der großen Vergangenheit der Gattung verknüpft. Es ist, für sich genommen, wahrhaftig nicht reich, weder an Geist noch an Menschlichkeit, aber es schwebt doch nicht im luftleeren Raum, wie jene beiden Machwerke. Es hat eine Umwelt, einen Hintergrund: das gar zu hastig hochgekommene Berlin der ersten siebziger Jahre, das nur durch einen Krach wieder ins Gleichgewicht, in die Bahn eines ruhigen Wachstums zu bringen war. Mit lehrhafter Absichtlichkeit kontrastiert das Stück in einer einfältig primitiven Handlung die preußische Residenz und die deutsche Reichshauptstadt, ihre alte und ihre neue Bevölkerung und wird dadurch ein recht grobes Drama, aber immerhin ein Drama.

Der Instinkt, der die dramatischen Qualitäten von ‚Hopfenraths Erben' als ein Hindernis für den Erfolg ansah und nach Kräften unterdrückte und verwischte, hat nicht geirrt. Alle drei Stücke haben mit den gleichen Mitteln gesiegt, die vorwiegend die Mittel des Variétés, der Operette und des Zirkus sind. Ja, selbst wo Schauspielkunst an diesen Siegen teil hat, ist es nur in drei Fällen die Kunst realistisch humorhafter Menschendarstellung, in allen andern Fällen die Kunstfertigkeit menschlicher Gelenke und Stimmbänder, die Witzigkeit parodistischer Sonderbegabungen. Die Couplets und Kalauer, die Duette und Quodlibets, die Tänze und Chöre sind kaum noch durch den bekannten roten Faden verbunden. Es ist der ziemlich unverhüllte Triumph der einzelnen ‚Nummer'. Die Einlage als Selbstzweck. Sie kann an jeden Fleck gestellt und um beliebig viele Strophen verkürzt oder verlängert werden, die sich in ihrem Inhalt weder um die Zeit, noch um die Tendenz, noch um das Milieu der ‚Handlung' zu kümmern brauchen. Straußens ‚Salome' in den Gründer-

jahren. Diese Zeplersche Parodie ist ja an sich wirklich furchtbar lustig. Man kann nicht anders als Tränen lachen. Es ist nicht die einzige Gelegenheit. Jugendliche und weniger jugendliche Komiker, wie Harry Walden und Ernst Arndt bei Halm, wie Hans Waßmann bei Reinhardt und bei Meinhard-Bernauer, trachten mit Glück, eine möglichst unabreißbare Kette von Momenterheiterungen herzustellen. Nebenbei, wie von ungefähr, gelingt es ihnen auch, den typischen Berliner all in seiner Kaustik und seiner Schnoddrigkeit, in seiner Fixigkeit oder seiner Behäbigkeit, in seiner äußerlichen Kratzbürstigkeit und seiner inwendigen Treuherzigkeit auf drei verschiedene Arten gleich echt auszuprägen. Aber hier gerade ist der Punkt, wo die Lustigkeit des nicht ganz oberflächlichen Zuschauers in Traurigkeit umschlägt. Er denkt daran, welcher Wert noch vor wenigen Jahren darauf gelegt wurde, die ganze Vorstellung einer klassischen berliner Posse mit solcher Echtheit zu durchdringen und so ein einheitliches künstlerisches Kulturbild zu geben. Er fragt sich, wieviel laxer in so kurzer Zeit unser ästhetisches Gewissen geworden sein muß, wenn man es unternehmen kann, uns in fünf Wochen drei Nebenwerke einer Nebengattung der Vergangenheit anzubieten, wenn man darin, in skrupelloser Stilbarbarei, hundert Einzeleffekte aus allen möglichen Zeitaltern zusammenwürfeln darf, und wenn man für diese Arbeit noch durch beträchtliche Erfolge belohnt wird.

Diese Erfolge sind doppelt bedauerlich. Sie fördern den Hang der Menge, ein künstlerisches Ganze außer acht zu lassen und sich lediglich an die Teile und Teilchen zu halten. Aber sie verhindern auch unsere witzbegabten Autoren, das brache Feld volkstümlicher Komödiendichtung anzubauen. Als das Wallner-Theater vor dem Ruin stand, trat der Direktor Hasemann an Hauptmann und Sudermann (die damals noch zusammen genannt wurden) mit dem Vorschlag heran, für ihn humoristisch-satirische Spiegelbilder des modernen Volkslebens zu schaffen. Er wurde nicht gehört. Er würde heute wahrscheinlich ebensowenig gehört werden. Und doch brauchte die berliner Posse nicht nur eine Vergangenheit zu haben: sie könnte auch eine Zukunft haben. Die Masse der Zugewanderten und das unvergleichlich bewegtere Weltstadtleben der letzten Jahrzehnte haben den Typus des Berliners neu ausgeprägt. Wer ihn faßte und festhielte, wer wieder einmal die Komik im wirklichen tätigen Leben suchte, wer die schwebenden sozialen Fragen, um aus der jüngsten Gegenwart nur den Bäckerstreik und den Ausstand im Baugewerbe zu nennen, von irgend einer humoristischen Seite aufzugreifen verstünde, wer es, mit einem Wort, veranschaulichte, wie die Berliner von heute kribbeln und wibbeln, arbeiten und feiern, wer das täte: der könnte uns von dem hergebrachten Jammer dieser unkünstlerisch halben Wiederbelebungsversuche befreien.

Friedrich Weidemann / von Richard Specht

Merkwürdiger Fall. Ein Bariton, den man sich als ‚Trompeter von Säkkingen' kaum vorstellen kann. Mehr: einer, der sich sicherlich nie danach gesehnt hat, ihn zu singen, und der, wenn er es wirklich versuchen wollte, das blasende und dichtende Idol der deutschen Jungfrauenschaft zu gestalten, ganz gewiß schlecht wäre. Wenn auch in einem andern als dem üblichen Sinn: es käme etwas nachdenklich Menschliches in die Figur, dazu etwas sehr Typisches aus der Landsknechts- und Burschenzeit: eine Gestalt voller lebendiger Werte, die das Ganze unbedingt sprengen müßte, weil alle ‚dramatischen' Proportionen sich verschöben, die nichtige Unhaltbarkeit des Textbuchs, die unsagbare Leere dieser Familienblattmusik in greller Klarheit plötzlich entschleiert würde. ‚Behüet dich Gott, es wär nicht schön gewesen.' Freilich: möglicherweise sehr lehrreich und aufschlußbringend. Aber — da die gewonnene Einsicht doch nichts nützen würde, außer bei jenen, die sie ohnehin schon hatten — lieber nicht! Es wäre schade um die schöne, ehrliche und feste Kunst des jungen Sängers, die so gar nichts typisch Komödiantisches hat, daß sie bei Unbedeutendem versagt und bei den höchsten Aufgaben erst fruchtbar produktiv wird.

Seine Begabung ist sehr germanisch. Von dem glänzenden romanischen Einschlag, der am ‚veredelten Gaukler' — höchste deutsche Erscheinung: Mitterwurzer — hinreißend zu entzücken vermag, ist bei Weidemann nicht viel zu spüren: nichts von verschlagener Anmut, frecher Liebenswürdigkeit, schillernder Vielfarbigkeit des Geistes, von leichtsinniger Verwegenheit lachend erobernder Naturen. In ihm ist alles gebändigt. Alles Zucht und Gehorsam. Er erobert langsam und ernsthaft. In seinem ganzen Wesen ist etwas Schwerblütiges, und selbst die starke Güte, die der Grundton seiner schauspielerischen Gestaltung ist, hat nichts mit jener leuchtenden, frohen, beweglichen Güte gemein, die durch jede Darstellung Ermete Novellis klingt: sie ist stiller und zurückhaltender. In seiner ruhigen, ernsten, jungen Männlichkeit und in seinem herzlichen Humor liegt etwas, was wir hier in Wien nicht schöner als mit dem Wort ‚baumeisterlich' benennen können. Weshalb man es ihm lieber gar nicht zumuten sollte, galante Frivolität, tückische Grazie, sorglose Verruchtheit oder ränkevolle Bosheit zu verkörpern; eher schon — sein Petruchio von heuer hat das wundervoll gezeigt — adeligen Übermut und vollschäumende Kraft.

Das ist wohl auch der Grund, warum es einem bei seinen Mozartmenschen seltsam ergeht: man hat ein leises Gefühl mangelnden künstlerischen Gleichgewichts. Er gibt ihnen zu viel und zu wenig; gleichzeitig. Von seinem Don Juan möchte ich lieber noch gar nicht sprechen: er ist offenbar nicht fertig. Oder vielmehr: Weidemann ist beim ersten Angriff abgeglitten; hat es gespürt, daß es ihm noch nicht ganz geglückt ist, aus dem stets in Verlegenheit verunglückenden Liebhaber einen herrisch satanischen Kavalier zu gestalten, und daß so die Figur in der Mitte zwischen der Sagengestalt

und der Mozartschen stecken geblieben ist. Jetzt versucht er, zu ergänzen, Lichter aufzusetzen. Was nie zum Ziel führt, wenn er nicht sofort das Wesentliche zu packen bekommt. Er wird sich gedulden und dann noch einmal den Angriff wagen müssen; wobei es ebenso fraglich ist, ob der Don Juan für sein Naturell zu zwingen ist, als: ob es überhaupt möglich sein kann, die ganze, sehr disparate Gestalt einheitlich menschlich-übermenschlich und -untermenschlich zum Ausdruck zu bringen. Davon also erst, wenn es ihm endgültig gelungen oder fehlgeschlagen ist. Aber auch mit seinem Almaviva im ‚Figaro' ist es merkwürdig. Sein erster Eindruck ist prächtig; schon deshalb, weil er die chevalereske Verlogenheit und die sinnliche Gier des rücksichtslosen Aristokraten ins Sympathische zu heben weiß. Vielleicht aber gerade dadurch hat man bei schärferm Hinhorchen eine Empfindung der Inkongruenz. Er gibt den Grafen nicht als flatterhaften Wüstling. Er nimmt den Schluß stark vorweg: der Mann, der seiner Rosine reuig liebevoll zu Füßen sinkt, hat nie aufgehört, sie zu lieben, auch wenn er, vielleicht sogar nur, um die stets aufgescheuchte Eifersucht zu betäuben, erotischen Launen nachgibt. Aber er behandelt sie auch nur als Laune; hat das Herrenrecht aus einem wirklichen, echten Gefühl heraus aufgehoben; scheint weniger aus Liebesneigung mit Susannen zu tändeln, als um einer seigneuralen Mode gedankenlos nachzugehen. Nur erhöht ihm jetzt der Widerstand, den er findet, den Reiz einer sonst rasch vergessenen Wallung, und die Intrige, in die er sich plötzlich als Genarrter versponnen sieht, facht seinen hochmütigen Eigensinn zu passioniertem Begehren und zum gewalttätigen Durchsetzen seines trotzigen Willens an; ohne Rücksicht auf den Wert seiner Neigung und ihres Verlangens. Er ist in seinem Gefühl verwirrt; unterschätzt die Liebe zur Gattin, obgleich seine durch die lächerlichsten Kleinigkeiten aufwallende Eifersucht ihm Klarheit bringen könnte, wenn er sich selbst statt der Empfindung der verletzten Liebe nicht die der verletzten Ehre vortäuschte. Das alles stimmt aber, so einheitlich und menschlich es schauspielerisch und im musikalischen Ausdruck gefügt ist, nicht mehr recht zu Beaumarchais, wenn auch bei Mozart die große Rede des Figaro gegen die Aristokraten wegfällt, die durch solche Gestaltung so ziemlich illusorisch wird; und es stimmt auch nicht mehr recht zu der heitern Galanterie dieser seligen Musik, weil es doch ein bißchen zu schwer und zu ernst gebracht wird.

Man ginge aber sehr fehl, aus alledem zu schließen, daß Weidemann diese und ähnliche Gestalten mit Absicht umfärbt. Er folgt den Intentionen des Werks mit heißer Treue; aber — gleichsam hinter seinem Rücken, denn er weiß sicherlich nichts davon — verschiebt sein Naturell die Linien zu einer Zeichnung, die durch ihre unbedingte künstlerische Redlichkeit und durch ihre Innerlichkeit auch dann fesselt, wenn sie sich nicht ganz mit jenen Konturen deckt, die der Tondramatiker in seiner Schöpfung gezogen hat. Sind aber diese Umrisse dem Naturell des Künstlers von vornherein adäquat, so tritt eine jener Erfüllungen ein, durch die plötzlich das längst Gekannte neu und durchsichtig wird, und die zum Erlebnis werden. Das

geschieht bei Weidemanns Hans Sachs und bei seinem Wotan. Auch hier ein langsamer Prozeß des Bildens und Werdens: von der primitiven Anlage des blos Wesentlichen an zu immer reicherer Fülle. Wenn ich vorhin gesagt habe, daß Weidemann nicht zu den raschen Eroberern gehört — was übrigens, nebenbei gesagt, auch von seinem Verhältnis zum Publikum gilt — so ist das nicht so gemeint, daß er musivisch zusammensetzt und erst aus lauter kleinen Zügen ein Ganzes zu formen vermag. Wenn er nicht sofort intuitiv das Entscheidende der Gestalt schaut, nicht augenblicklich ihr Unzufälliges, Gesetzmäßiges und Organisches erkannt und seinen Ausdruck für sie gefunden hat, so wird er sie nur schwer nachschaffen können; schon deshalb nicht, weil er nicht zu jenen gehört, die sich mit dem ‚Beiläufigen‘ beschwichtigen lassen. ‚Hat‘ er aber die Gestalt, so beginnt erst die Arbeit des Belebens, die bei ihm eine langsame, dann auch freilich nicht mehr ruhende Arbeit ist. Dann wird, aber immer nur aus den Zeichen des Werks, Zug um Zug angesetzt; immer neue und immer einheitliche Einzelheiten, bis eine runde, in sich ruhende Lebendigkeit erreicht ist; eine von solcher Kraft und Kontinuität, daß sie das Gefühl gibt: der Künstler könnte, wenn man es wollte, auch alles, was vor dem ersten, alles, was nach dem letzten Akt oder was hinter der Szene geschieht, mit gleichem Reichtum bis ins kleinste Detail darstellen — so sehr ist er mit dem Menschen vertraut, den er verkörpert, und so genau weiß er, wie er sogar auf die Dinge des Alltags reagieren müßte. Vielleicht kommt dieser Eindruck auch daher, daß Weidemann ganz fern von aller theatralischen Konvention ist; daß sein Ausdruck, auch in den höchsten und wirklichkeitsfremdesten Augenblicken, niemals in ein unwirkliches Pathos fällt, sondern immer ein — mehr oder weniger gesteigerter — Naturlaut, immer ein dem Leben abgelauschter und künstlerisch verarbeiteter Klang ist. Gerade das ist, besonders beim ‚Opernsänger‘, so ungemein selten, und gerade dadurch wirkt Weidemann mit solcher Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit. Die Mildenburg hat mir einmal geschrieben, der größte Fehler der Darsteller von heute sei, daß sie fortwährend „heroisch sind. Sie wollen immer alles ‚bedeutend‘ machen und verlieren dadurch ganz den natürlichen Lebenston. Ich kann die Stellen in meinen Partien, zum Beispiel Isolde oder den Brünnhilden, zählen, in denen ich ins Überlebensgroße, Heroische hinausschreite. Für alles andre bietet unser Leben Anknüpfungspunkte genug“. Das gilt auch von Weidemann, und das ist seine stärkste Wirkung. Es gilt sogar von seinem Wotan, und gerade dadurch wird die Tragödie des nach Macht und Liebe lechzenden, in zornige Selbsttäuschung verstrickten, nach Befreiung sehnsüchtigen und erst durch schmerzlich frohen Verzicht zu innerer Freiheit und wissender Liebe verklärten Gottes menschlich ergreifend zu einem erschütternden Verstehen gebracht, wie kaum zuvor. Es gilt noch mehr von seinem Hans Sachs, dessen aus milder Entsagung und verhehlter Liebe gereifte Heiterkeit, dessen wehvolle Güte und dessen auf Wahn und Wahrheit, Welt und Traum gelassen lächelnd und doch mitleidig und mitfreudig blickender Humor — meinem subjektiven Gefühl nach — noch niemals

mit gleicher Eindringlichkeit nachgeschaffen worden ist. Wenn er die Erfüllung seiner eigenen Dichter- und Liebesträume von dem brausenden Jüngling ernten sieht, hat er einen Ausdruck von zärtlicher Väterlichkeit, stiller Bescheidung und schwermütigem Glück, der einfach unvergeßlich ist. Weidemann tut sich nicht wenig darauf zugute, daß er all die feinen Kleinigkeiten im Detail seines Schusterns und im handwerklichen Habitus seines Sachs in der Werkstatt seines Vaters abgelauscht und nach der Erinnerung künstlerisch geformt hat. Das hätte aber wenig zu sagen, wenn er für den ‚Poeten dazu' all die Einzelheiten dichterischer Erhebung und Resignation nicht aus der Werkstatt seines eigenen Innern zu holen vermöchte.

Seine Mittel: eine klangvolle, jedem, nur keinem süßlichen Ausdruck gehorsame Baritonstimme von solcher Schattierungsfähigkeit, daß sie fast in jeder Partie anders zu klingen scheint. Er hat als Pizzarro — der bei ihm nicht der augenrollende Wüterich, sondern der von Ehrgeiz vergiftete und zu wahllosen Mitteln getriebene Höfling ist — ein dunkel befehlendes, von innerlichem Grimm schwellendes Organ, ton-unschön und von wütender Kraft; als Kurwenal den Klang der barschen Zärtlichkeit des Kriegsknechts: die derbe Stimme eines gütigen, rauhen Alten; als Almaviva einen vornehm geschmeidigen, werbenden und warm überredenden Ton, der nur manchmal, in den Szenen der Eifersucht oder des hervorbrechenden Autokratismus, in stählerne Energie übergeht; als Nachtwanderer in Pfitzners ‚Rose vom Liebesgarten' — eine Gestalt von unheimlich greller Phantastik in ihrer stiernackigen Brunst und wilden Brutalität — grollende Wucht und dumpfen Hohn; als Donner im ‚Rheingold' — elementar in der Riesenhaftigkeit der Erscheinung und der Naturkraft des Ausdrucks — eine fast unirdisch welternde, erzene Stimme. Ein Organ von unglaublicher Wandlungsfähigkeit und Charakteristik, des innigsten Tons ebenso mächtig wie des herbsten — jene, die ihn nur für einen ‚Darsteller' hielten, hat er aufs schönste durch den Konzertvortrag von Mahlers ‚Kindertotenliedern' widerlegt, die er mit einer verhaltenen Trauer und einer schmerzvollen Größe gesungen hat, wie sie selbst Messchaert nicht erreicht hat — und nur in der Höhe durch eine gewisse Flachheit und Behutsamkeit des Ansatzes behindert; manchmal wohl auch dadurch, daß die rein physische Stärke des Tons nicht immer ganz im Einklang mit der Kraft der Intention steht: man denkt sich die in ihrem ungeheuern Ausdruck einfach nicht zu überbietenden Ausbrüche Wotans mit noch mächtigerm Klang, als ihn der manchmal — man weiß nicht recht, ob aus künstlerischer oder rein stimmlicher Ökonomie — auffallend zurückhaltende Sänger hier und da an solchen Stellen erreicht.

Dann: eine ungewöhnlich hohe Gestalt von prachtvoller Männlichkeit mit einem schönen, freien, in großen, energischen und doch feinen Zügen geschnittenen Kopf; ein Leib, der dem Ausdruck des Jünglingstums, des Helden und des Greises gleich gehorsam ist; eine ungemeine Kraft der ruhigen und einleuchtenden Geste. Und vor allem: ein Auge von bezwingendem, leuchtendem Blick; für die Mitspieler — ihrer eigenen Aussage nach —



von noch suggestiverer Macht als für den Zuschauer, für den sich das Schauen des Künstlers und die Vielfalt dieses bannenden, von drohendem, erschreckendem Zürnen zu strahlender, lächelnder Innigkeit wechselnden Blicks zu oft im weiten Raum der wiener Hofoper verlieren mag. Er hat nicht eigentlich das, was die Franzosen ampleur nennen; um die Bühne sofort gleichsam mit seiner Person allein auszufüllen, hat er zu wenig hurtige Vordringlichkeit. Aber man spürt ihn augenblicklich, und allmählich, ganz sacht, steigert sich dieses ‚Spüren' doch bis zu jener ampleur: er wird zum Mittelpunkt. Das ist am schönsten, wenn noch ein zweiter solcher Mittelpunkt da ist: wenn er beispielsweise mit der Mildenburg auf der Szene steht. Dann werden schauspielerische und gesanglich-dramatische Kräfte sondergleichen frei; man hat sie jüngst, in den Wotan-Brünnhilde-Szenen der neuszenierten ‚Walküre', mit einer Entrücktheit gefühlt, die fern von allem ‚Theater' ist, und hat durch diese zwei erlesenen Exemplare jene Ahnung von Höhepunkten der Erscheinung ‚Mensch' empfunden, die Schopenhauer als die beste Wirkung großer Darstellungskunst begreift.

Im ganzen: noch kein Vollendeter, aber ein mit wunderschönem, gebändigtem Ungestüm Vorwärtsschreitender. Keiner von jenen, die blenden und rasch wieder verblassen. Ein mit zähem Wollen ums Höchste Ringender und Schritt für Schritt siegreicher Fuß fassend. Eine künstlerische ‚Brand'-Natur: „Alles oder nichts." Also einer der Seltenen aus dem Stoff, aus dem die ganz Großen geformt werden.

Eine Schauspielerin / von Gustaf Kauder

Der Vorhang ging auf über einem Theatersalon. Befrackte Herren und Uniformen von verblendeter Pracht mengten sich, beugten sich mit zierlich gekreuzten Armen über Stuhllehnen, vor welchen Balldamen saßen, direkt aus der chemischen Putzerei. Durch eine Tür, deren Größe allzu sichtlich nur den Zwecken eines effektvollen Auftritts und Abgangs bestimmt war, drängten Gäste mit jener ungewählten Häufigkeit, die jeder Regisseur für den erreichten Realismus mondäner Gesellschaften hält. Gespräche wurden nur mit den Händen gesprochen, und blos die besser bezahlten Schauspieler mühten sich um die Nachäffung eleganter Klatschereien. Sie erzählten von Parforcejägern, die mit dem Pferd gestürzt waren, und taten dies mit einer Intimität, mit der Lotterieschwestern über Mesalliancen debattieren. Sie erzählten verächtlich von einem jungen Mann, der Unsummen im Spiel verloren hatte, und schienen dabei sich sehr nach dem nächsten Gagetag zu sehnen. Ihre Medisance war hungrig und uninteressant, und ihre Bosheiten flatterten weit vor dem Objekt zu Boden. Die Zuschauer, die das viel besser konnten, lächelten geduldig, husteten und klappten mit den Sitzen, während man oben ängstlich an einem ungelenken und protzigen Rahmen zimmerte.

Dann endlich, hinter einem gallonierten Diener mit Napoleonsgesten, kam sie.

Sie war die junge Frau des Hauses und von vornherein bestimmt, auf dem zentralsten Stuhl der Bühne zu sitzen. Denn sie spielte das Fach der guten Rollen. In diesem Stück gab sie die Tochter eines reichen Spekulanten, die die Banalität ihrer Herkunft nicht nur durch die gezwungene Heirat mit einem Wappentier, sondern noch mehr durch ihren seelischen Adel ausgelöscht hatte. Und die ihre bange Herzensnot in die heimlichen Arme des wahlverwandten Dritten gebettet hatte. Eine adeltriefende Sentimentalität, aus der eigentlich nicht viel zu machen war.

Vorläufig mimte sie vor ihren Gästen die Keusche. Sie nützte die Schmalheit ihrer Gestalt, um sich unscheinbar zu machen wie die Reinheit selbst. Sie drückte die Arme an den Leib, ließ ihre Hände schüchtern flattern, sprach sittsame Sätze wie ein heuchlerisches Schulmädchen. Dabei hatte sie eine Ängstlichkeit, ihre wirklichen Zuschauer, die sie nach ganz andern Reizen gierig wußte, nicht allzulange zu enttäuschen. Sie drückte die Knie durch, reckte sich aus dem Gürtel, betonte obszön, daß sie wenig oder keine Dessous trug, sandte stille Winke und unbemerkte Zeichen, die sagen sollten: ‚Gar so anständig bin ich ja gar nicht!'

Bei all dem wurde sie unterstützt durch die laszive Borniertheit niedriger Frauen. Sie machte den Eindruck, daß sie im Privatleben erlesene Genüsse des high life, wie Kaviareier und geräucherten Lachs, nur in respektvollem Hochdeutsch nennen würde.

Man stürzte sich auf sie mit anzüglichen Fragen und Tugendfallen, die sie mit einer Gewandtheit vermied, wie sie die Vorbereitung auf zwanzig Proben verleiht. Man erzählte ihr nochmals und ausführlicher den Ruin jenes unglücklichen Spielers, und die Zuschauer errieten aus der auffälligen Wiederholung, daß er derjenige sei. Sie aber zuckte mit keiner Wimper, und nur das Taschentuch knitterte zwischen den Fingern. Dann aber stand sie, ging unruhig ‚abseits' bis an die Rampenlichter und blickte mit myopisch zusammengekniffenen Augen in den Zuschauerraum. Ihr Blick war: ‚Ich Schlange!' und ihre Haltung prahlte: ‚Wie sicher, wie diskret ich bin!'

Die Zuschauer setzten sich auf ihren Plätzen zurecht: nun fing es erst eigentlich an. Sie hatte den ‚Kontakt' gefunden.

Sie hatte eine Szene mit einem Mann in ledernem Automobilrock, ihr verschmähter Bewerber aus frühern Zeiten, an dem sie die Grausamkeit bewies, einen Mann in keinem Wort ernst zu nehmen. Danach hatte sie ein Gespräch mit ihrem Vater, worin sie die Perversität bürgerlicher Dekadence verriet. Mehr und mehr entfesselte sie ihr Geschlecht.

Dann kam er, ihr Liebster, der Spieler. Er hatte ein Schauspielergesicht mit klobigen Kinnbacken und einen phlegmatischen Bauch. Er mimte die Lebenshärte des Kartenspielers mit knirschenden Zähnen, mit niedriger Stirn und hohem Kragen, und holte die schwingende Stimme aus einer

pathetischen Seele heraus. Seine Hosen waren, besonders um die Knöchel herum, trivialster Mittelstand.

Sie fiel über ihn her in Verzehrung, umrang ihn mit hurtigen Armen. Ihre Küsse waren brennende Laster. Sie tobte über ihn hin, zum Krampf verzerrt, in hysterischer Gier, die jeden Augenblick an sich reißt. Ihre Stimme brach und schluchzte von Entbehrung, von allzulangem Meiden und Gemiedensein, in lallendem Verlangen. Ihre Liebe brauste stürmisch einher, schrie nach Leben und Sterben und rettender Vereinigung, im Wahnsinn grenzenloser Hingebung. Ihre lüsternen Finger durchkrochen sein Haar, und über den Schrei nerviger Brunst triumphierten ihre unstillbaren Seufzer, die ihre Unersättlichkeit rühmten: ‚So kann ich lieben, so sehr kann ich lieben!'

Dann, vor den zurückkehrenden Gästen, war sie mit einem Sprung wieder auf den Beinen und von ihm weg, zu meisterlicher Unbefangenheit erstarrt, während ihre Überlegenheit ihn leise beschwor: ‚Sprechen Sie doch — sprechen Sie irgend etwas!'

So stand sie am Aktschluß aufgereckt vor ihren Zuschauern, mit unverschämter Stirn, als durchtriebene Zigeunerin der Liebe, und spürte stolz die geweckte Erregung zu sich heraufatmen.

Die Zuschauer drückten sich die Hände in erschreckter Verlegenheit und dachten es schon selbständig mit begehrlichem Kitzel: ‚Wieviel Rasse, wieviel Temperament! Ein verfluchtes Frauenzimmer!' Vom schlechten Stück war nicht mehr die Rede.

Sie wechselte nun Szenen und Gewänder. Aber alles, was gesagt und getan wurde, schien nur mehr ihrer Entschleierung zu dienen. Die Worte wurden Farben, daraus sich ihre Schönheit malte, die Gesten waren Lichter, die ihre Sinnlichkeit beschimmerten. Das ganze Stück schien nur geschrieben, um die weiblichen Werte dieser Schauspielerin glänzend zu verraten. Sie spielte und sprach von sich und immer wieder nur von sich selbst.

Sie hatte eine Szene mit ihrem Juwelier, dem sie ihre Schmucksachen verkaufen wollte, um den Liebsten zu retten. Aber niemand dachte an Hochherzigkeit. Sie ließ Kleinodien durch gleichgültige Hände laufen, die müde waren von Gold und Edelsteinen. Jeder Ring, den sie weggab, erzauberte die Vision eines verachteten Werbers, und die Perlen blitzten hart, wie Tränen kniefälliger Männer, die Hab und Gut in ohnmächtige Schätze verwandelt hatten, um sie vor ihr auszubreiten. Die Kostbarkeit dieser Frau wurde deutlicher Begriff.

Sie hatte eine Szene mit Vater und Mutter, tränende Geständnisse und wüste Flüche. Sie suchte nicht das Stöhnen der vergewaltigten Seele. Eine wütende Natur brach los, die alle Ketten des Anstandes von ihren unerhörten Trieben sprengte. Noch zu Boden geschleudert von der väterlichen Empörung, zuckten ihre Glieder in brünstiger Sehnsucht. Ihr Schritt war eng von den Leiden der Geschlechtlichkeit.

Dann endlich in der Wohnung ihres Liebsten. Sie kam mit unbe-

irrter Sicherheit durch das dunkle Zimmer. Wie sie mit dem ersten Handgriff das Licht fand, verriet sie ihre Vertrautheit in den Wohnungen vieler Männer. Wie sie mit kaltblütigen Bewegungen Hut und Jacke von sich warf, wollte sie gestehen, daß ihre Schlafröcke in vielen Junggesellennischen hingen. Sie machte sich mit seinen Kämmen das Haar, und es war wie eine Aufzählung all ihrer vergangenen Abenteuer.

Sie kam von dem Mann mit dem Automobilrock, an den sie sich verkauft hatte, um ihren Liebsten zu retten. (Er war noch immer nicht gerettet.) Ihr wortlos sprudelnder Mund spuckte den Ekel aus vor der erduldeten Schmach. Aber ihre Hände, die über den schauernden Leib glitten, wiesen die derb geliebkosten Stellen daran. Die Windungen ihres entsetzten Körpers wiederholten den tierischen Liebeskampf bis zur Sichtbarkeit. Es war das krasse Schauspiel ihrer widerwilligen Besitznahme.

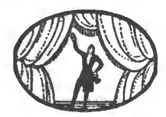
Zum Schluß das Gegenstück ihrer grandiosen Hingabe.

Ihr Liebster kam, da prasselte ihre Leidenschaft wie ein Brand. Mit Knien und Armen an ihn geheftet, gierend in seine Küsse getaucht; jetzt in taumelndem Gang verschlungen, alle Glieder erwartungsvoll gepreßt von der Wucht ihres Wunsches; dann auf ächzenden Stühlen mit ihm zusammengedrückt, mit verstellten Augen vor ihn hingeworfen, aus aufgerissenem Mund spornende Schreie gellend; tausendfältig wechselnd, doch dasselbe erstrebend, in irrem Hasten und Tasten, Weigern und Hinziehen das üppige Verlängern der höchsten Lust. Alle Finessen und Raffinements, das begehrliche Verständnis einer ausschweifenden Frau, die heißen Erfahrungen wilder Jahre ließ sie emporbrennen, flackernd und betäubend, in dieser Minute ihrer strahlenden Schamlosigkeit.

Die Zuschauer waren wie erschlagen, schwitzend und erschöpft zu orgiastischer Lähmung. Durch jedes Herz flutete breit der idiotische Effekt, den sie gewollt und mit allen Mitteln herbeigeführt hatte: ‚Wenn diese mich so liebte!‘ Alle da unten liebten sie und wollten von ihr geliebt sein, nach dem Bild, das sie bot, bis zur schmerzlichsten Überspannung, die nur durch Tod und knallende Schüsse gelöst werden konnte.

Der Schuß kam. Ihr Liebster, der Kartenspieler und Ehrenmann, erschoß sich hinter einer versperrten Tür, an der sie in brüllender Verzweiflung hinsank, in der Haltung einer gekreuzigten Mänade, mit ausgebreiteten Armen, die große Schauspielerin —

— die Frau, die ihre Weiblichkeit vor aller Welt herzeigt.



Kasperletheater

Der Kunst eine Kasse/ von Liber

Das Vorstandszimmer des Vereins ‚Der Kunst eine Kasse'. In der Mitte steht die Vereinsreliquie, eine wundervolle Kassette im Stil des Cinquecento, auf einer Onyxsäule, von deren schillernder Marmorfläche sich das Siegel des Gerichtsvollziehers wirkungsvoll abhebt. Die Wände sind mit Bildern behängt — auch hier ist das Gerichtsvollziehersiegel obligatorisch. In den Ecken sind Broschüren aufgeschichtet. An dem großen Schreibtisch rechts sitzt der Vereinsvorsitzende, William Schlauer, den Kopf in die Hand gestützt. An einem kleinern Tischchen links ist das Vereinsmitglied Anton Schaute beschäftigt, das Vereinsvermögen von 4 Mark und 18 Pfennigen nach Münzensorten zu ordnen.

Schlauer (fährt auf): Sie, da habe ich Sie äben eene ebochale Entdeckung kemacht . .

Schaute: Oh, Meister, Sie sind unermüdlich. Haben Sie wieder eine Ihrer herrlichen Erfindungen für unser Zukunftstheater vollendet?

Schlauer: Ei freil'ch. Ich due ja nischt andres. Sie wissen ja, daß in mein Reformdheater ooch de Mechanik unerheerte Driumpfe feiern wird. Nu äben! Durch een Druck uff en Gnopp, nadierlich uff en elektrischen, da soll Sie — weeß Kneppchen — eene Szenenverwandlung in eener Sekunde vollendet wern . .

Schaute (hingerissen): Meister . .

Schlauer: Nu da . . Und da hab ich Sie gerade diese Idee een bischen vervollständigt. Da is Sie nämlich noch ä Knopp! Wenn man an den nur antippt, dann versinkt das Publikum, un blos de Portemonnaies bleiben liechen . . Was sagen Sie dazu?

Schaute (unvorsichtig): Da sieht man wieder, daß in der Kunst Knöppe die Hauptsache sind.

Schlauer (zürnend): Sie, sein Sie kefälligst nich so realist'sch in Ihren Eißerungen. So was kann ich nich heern. Ich bin Idjalist, wie Sie wissen . .

Schaute: Was ist denn das?

Schlauer: Das is een Mensch, der Idjale hat. Und nu gloobeu Sie nich etwa, daß ich mich mit so'n lumpijen, einzelnen Idjale abgäben däte. Oh nee: das langt mir nu gar nich! Ich habe Sie kleich drei Idjale uf een Mal.

Schaute: Welche denn, verehrter Meister?

Schlauer: Geld, money und argent. Na, mehr genn Sie doch nich verlang'..

(Es klingelt; Schaute geht, um nachzusehen)

Schlauer (ruft ihm nach): Ich bin nur unter kewissen Umständen zusprechen!

Schaute (kommt zurück): Es sind gleich drei Männer da.

Schlauer: Neue Vereinsmitglieder?

Schaute: Sie sind wirklich ein Idealist, Meister. Nein: zunächst der Wirt von dem Saale, in dem Sie Ihren letzten Vortrag hielten. Er will die rückständige Saalmiete haben.

Schlauer: Gäm Sie ihm die Summe in Broschüren à eene Mark. Oder, sagen Sie'n, er soll dem Verein beiträten. Da rechnen wir ihm die Saalmiete von'n Eintrittsgelde ab..

Schaute (indem er den Überzieher anlegt, den Rockkragen hochschlägt und eine Wollmütze über die Ohren zieht): Ich werds ihm sagen. Und dann ist da auch gleich der Lehrer Ihrer Akademie, Doktor Schließner. Er fordert sein Salär, das er noch zu kriegen hat.

Schlauer (empört): Nee, so'n Banause! Nee, nee wirklich! Gehn Se naus, Schaute, und sagen Se'n, ä Mensch mit so veraltete Ansichten gann mir nischt nützen. Saläre gann jeder zahln. Saläre ham se bei'n alten Schauspielschulen ooch gezablt. Ich will'n Reformtheater machen. Bei der Akademie von'n Reformtheater zahlt man keene Saläre. Das is äben der kewaltige Unterschied. Und uff die Unterschiede gommts doch an!

Schaute (nimmt eine Gesichtsmaske vor): Ich will dem Doktor das gern mitteilen. Aber ob er sich damit zufrieden geben wird?

Schlauer: Na, dann, bitte, sagen Se'n, er soll doch gefälligst an die Theater von'n alten Attika denken. Das sind meine Vorbilder! Er soll mir mal erscht beweisen, ob die Pädagogen in'n alten Attika Salär bekommen ham. Und.. na, und 'ne Mark Vorschuß genn Se'n ooch gäben.. Sie, und wer is'n der dritte, der draußen is?

Schaute: Ein Herr aus Berlin W., der sich Ihre Ideen vortragen lassen will.

Schlauer (springt auf): Mensch, Sie sind ooch keen richtijer Idjalist. Und da quasseln Sie mir hier von Miete und Salär! Unklaublich. Lassen Se'n rein. Aber das sag ich Ihn', Schaute: sowie ein einziges andres Mitklied in mein Verein eingetreten ist, treten Sie aus!

(Schaute ab. Moritz Großgeld, ein Kapitalist aus Berlin W., kommt)

Großgeld: Nu? Also?

Schlauer (spricht jetzt mit Vermeidung des sächsischen Akzents): Hochverehrter Herr. Es ist klar, daß sich heutzutage niemand mehr im Theater wohlfühlen kann..

Großgeld: Stuß! So oft ich ins Metropoltheater jehe, komm ich auf meine Kosten.

Schlauer: Selbst die Schauspieler empfinden das Entwürdigende der gegenwärtigen Situation, in der das Theater nur noch zum Amüsement, nicht zur Erhebung dient..

Großgeld: Wenn ich mich erheben will, fahr ich in'n Luftballon.

Schlauer: Ich sage: die Schauspieler verachten ihren Beruf. Ich sah neulich, wie Bassermann unmittelbar vor dem Lessingtheater ausspuckte. Das spricht Bände!

Großgeld: Ich weiß nich: meine Mieze sagt immer, so wohl wie bei'n

Theater hat se sich frieher als Konfektioneuse nich jeschiebt. Na, und was wollen Sie nu machen?

Schlauer: Ich will eine neue Generation von Schauspielern und Schauspielerinnen heranziehen. Nicht nur das Organ, auch der Körper muß gründlicher als bisher für die Aufgaben der Bühne vorgebildet werden.

Großgeld: Körper? Is jut! Mit so 'ner Reformation wird sich was anfangen lassen. (Draußen erhebt sich ein furchtbares Geheul. Schaute wird von dem Wirt und Doktor Schließner verprügelt)

Großgeld: Was ist denn das?

Schlauer: Ein Apostel. Er leidet für seinen Meister. Das ist ja schon immer so gewesen . .

Großgeld: So, so . . Aber um nu wieder auf die Ausbildung des Körpers zurückzukommen . . Sie haben sich an mich jewendet, weil Sie Jeld brauchen, und wenn ich Jeld jeben soll . . . . (Sie reformieren weiter)

Rundschau

Breslauer Theater

So um den 15. Mai pflegt man sein Urteil über die Theatersaison endgültig abzuschließen. Diesmal aber ist alles bei uns anders. Wer von der Spielzeit 1906/7 das Wesentliche sagen will, darf erst volle drei Monate später als gewöhnlich resümieren. Denn der eigentliche Schwerpunkt der theatralisch-literarischen Ereignisse ist in den Sommer verlegt, dessen Bühnensensationen für uns durch die Öde des offiziellen Theaterwinters vielleicht über Gebühr an Bedeutung gewinnen: Im Lobetheater hat Reinhardt soeben Hauptmann und Schalom Asch, Wedekind und Courteline gespielt (teilweise in einer Ausgabe für die Provinz); im ‚Breslauer Schauspielhause' führt Barnowsky die Hauptstücke seines Repertoires vor; im Stadttheater ist das wiener ‚Deutsche Volkstheater' eingezogen; und den Novitäten-Rest will etwas später eine literarische Sommerbühne aufarbeiten. Das also ist die wirkliche breslauer Saison, bestritten von Berlin und Wien im Nebenamte. Was sich in den ganzen langen Monaten vorher ereignet hat, wäre zum allergrößten Teil nicht wert, außerhalb der engsten Mauergrenzen genannt zu werden, wenn es nicht so typisch für die Wünsche des Publikums und seine präzisierten Neigungen wäre. Einige hübsche Zahlen, in die sich die ‚Vereinigten Theater' und das neue ‚Breslauer Schauspielhaus' brüderlich teilen. Lobetheater: An achtzig Mal ‚Die lustige Witwe', über fünfzig Mal ‚Husarenfieber'. Schauspielhaus: Über fünfzig Mal ‚Tausend und eine Nacht', etwa dreißig Mal ‚Der Goldfisch', an zwanzig Mal ‚Schützenliesel' und ‚Pufferl', etwa zehn bis fünfzehn Mal ‚Jurheirat'. Einfache Addition lehrt, wieviele Abende die beiden dem Schau-

spiel gewidmeten Bühnen für ihre natürlichen Aufgaben übrig hatten, zumal ihr Spielplan ja auch einige andre Operetten enthielt, die noch nebenbei gegeben wurden. Bis das Lobetheater seine beiden göttlichen Schlager fand, das heißt also: in der ersten Hälfte der Spielzeit, befaßte man sich mit dramatischen Gaben, die nicht im Bereich der künstlerischen Diskussion liegen. ‚Sherlock Holmes' fehlte nicht, und für einen guten Residenztheaterschwank war man schon sehr dankbar. Schüchtern wagte man sich einmal an Ibsen, zweimal an sogenannte Uraufführungen, wunderbar kindliche Milieu- und Tendenzdramen von vorvorgestern. Später, als mit dem Einzug des ‚Husarenfiebers' und der ‚Lustigen Witwe' die Kassenrapporte zufrieden stellten schminkte man sich die schlecht und flüchtig gemachte künstlerische Maske aufatmend ab. Eingeschoben wurden in die großen Serien ganz vorübergehend Schönherrs ‚Familie', eine sehr angreifbare Gewaltstragödie, Herzogs ‚Condottieri' in einer alle dramatischen Momentwirkungen glatt unterbindenden Aufführung, Dreyers grellleuchtende ‚Hochzeitsfackel' und — ‚Die lustige Doppelehe'. Das gab uns die Bühne Theodor Lobes im Winter 1906/7. Und Breslau war durchaus einverstanden. War auch damit zufrieden, daß das ergänzende große Drama im Stadttheater in der hier üblichen Weise behandelt, also teils klischiert, teils an die Wand gedrückt wurde. Die Direktion wird auf die Ausnahmen verweisen. Ihr Wille geschehe: Sie hat sich je einmal für Hebbel (‚Maria Magdalene') und für Ibsen (‚Wildente') interessiert, ohne ihnen bis ins Letzte nachzukommen, hat dem ‚Hamlet' einige ebenso internationale wie zeitlose neue Dekorationen gegönnt und schließlich den ‚Sommernachtstraum' ganz neu ausgestattet, ziemlich sklavisch nach den Szenenbildern Reinhardts. Das hat einiges Geld gekostet und mußte doch ziemlich sinnlos bleiben. Denn die Bühnenleitung konnte sich vorher darüber klar sein, daß sie weder die Schauspieler noch den Regisseur für Shakespeare hat, und daß es nicht förderlich wäre, um jeden Preis den naheliegenden Vergleich herauszufordern. Zugegeben: was imitiert werden konnte, war mühsam und sorgfältig imitiert. Aber schon die peinliche Zusammendrängung der Waldbilder auf einen einzigen szenischen Schauplatz bewies ganz deutlich die Grenzen des hier Erreichbaren: es war unnötig, sie so kraß zu markieren. Im großen gehörte die ernsthafte Arbeit der Direktion nach wie vor der Oper des Stadttheaters. Mit manchem stattlichen Erfolg, der sich neben der ‚Salome' noch behauptete, hat sie Kritik und Verständnis dokumentiert. Der fünfte Teil davon für das Schauspiel, und die ‚Vereinigten Theater' ständen anders da. Wenn ihr Herr seine Kräfte nicht gerade bis zum Maximum angespannt hat, so ist das ‚Breslauer Schauspielhaus' daran schuld, das keine ernsthafte Konkurrenz für ihn bedeuten konnte. Die zünftige Kritik hat mit den Kinderkrankheiten dieses merkwürdigen Theaterbabys sehr, sehr viel Geduld gehabt: sie hat anerkannt, daß die neue Bühne im Dekorativen sehr respektable Leistungen geboten hat, und daß ihr im anspruchslosen Genre manches wunderhübsch gelungen ist. Aber der Vorrat von Geduld ist im Laufe der Spielzeit mächtig angegriffen worden. Für eine zweite Saison von ähnlicher Art würde es vermutlich nicht ausreichen. Würde das Schauspielhaus dann wieder einen hochfeudalen Dilettanten aufführen, der alles zu tun bereit ist, um auf die Bühne zu kommen, mit der ihn zunächst noch nichts verbindet, dann würde man das Schauspielhaus einfach auslachen. Würde es sich über

seine Beziehungen zum ernsten Drama wieder nur mit Philippi, Leo Lenz und Bozenhard ausweisen, so dürfte ihm eine kräftige Ablehnung sicher sein. (Ein Oskar Bendiener darf auf einer Schauspielbühne höchstens als guter Routinier, sicherlich nicht als Literaturheros dastehen. Aber an jenen gemessen war er es. Und ein einsamer Hartleben ist in so mäßiger Gesellschaft überhaupt haltlos.) Vielleicht benutzt man den Sommer, ‚zu seinen Zielen sich klar zu fühlen'. In allem: Es ist kein ganz angenehmes Geschäft, vom Theater in Breslau zu berichten. Aber, wie gesagt, die Theatergänger selbst sind daran schuld, daß es so ist und nicht anders. Und warum sollte gerade Breslau das seltene Glück haben, einen Theaterleiter zu besitzen, der seine Bühne mehr sein lassen will als den Resonanzboden eines minderwertigen Publikumsgeschmacks? Martin Weyl

Berichtigung

Eine Berichtigung ist hier für die Anzeige der Ibsenschen Volksausgabe in Nummer 22 insofern nötig, als die Äußerung: für die große Einleitung sei überhaupt nicht Feder und Tinte, sondern Schere und Kleistertopf benutzt worden, nicht allzu wörtlich verstanden werden darf. Tatsächlich sind einige Abschnitte der Einleitung neu geschrieben, indem für die jüngern Dramen Ibsens die Brandesschen Einleitungen der großen Ausgabe durch neue Aufsätze von Julius Elias und Roman Woerner ersetzt sind; und es darf nicht bestritten werden, daß dies ein immerhin erfreulicher Tausch ist, so wenig mir persönlich auch die eng biographische und nationale Ausdeutung bei Werken so kosmischer Spannung wie den ‚Kronprätendenten' und dem ‚Peer Gynt' genügen will. Der Haupteinwand gegen diese ganze Einführung: daß sie statt eines einheitlich gestalteten, populär werbungskräftigen ästhetischen Essais eine unorganisch zusammengeleimte philologische Biographie gibt, dieser Einwand bleibt durch diese Berichtigung freilich ganz unberührt. Dagegen verdient der positive Teil jener Ausführung insofern noch eine Ergänzung, als unbetont blieb, daß es einer der Herausgeber, daß es Julius Elias ist, dem wir den völlig umgestalteten Text der ältern, den überhaupt neugeschaffenen der letzten Prosadramen verdanken. Der produktive Wert dieser vollendeten Verdeutschung ist allerdings durch keine kritische Leistung zu erreichen oder zu überbieten. Fero

Ein Hebbel-Jünger

Im ‚Tag' vom 2. Juni verbreitet sich der münchner Korrespondent über die Aufführung von Scholzens ‚Meroë' unter der Überschrift: ‚Ein Hebbel-Jünger'; und um darzutun, wie ähnlich auch der Schluß jenes Dramas einem Hebbelschen Motiv sei, schreibt er wörtlich: „‚Und traf ihn so,' sagt Rhodope, wie sie sich den Dolch in die Brust stößt." Dies ist offenbar aus Hebbels bekanntem Drama ‚Othello und sein Ring'. Ganz ähnlich schließt ja auch ein Shakespearesches Trauerspiel ‚Gyges, der Mohr von Venedig' mit den Worten: „Nun aber scheide ich mich so von Dir!" Der Kritiker sagt danach: „Reminiszenzenjäger könnten in der Scholzschen Tragödie noch mancherlei entdecken." Es ist jammerschade, daß er uns diese weitern Entdeckungen vorenthalten hat!

Deutsche Uraufführungen

12. 5. Joseph Lauff: Gotberga, Festspiel. Wiesbaden, Hoftheater.

14. 5. Paul Ernst: Der Hulla, Lustspiel. Köln, Stadttheater.

23. 5. Franz Schamann: Die Bismarckeiche, Politisches Stück. Wien, Bürgertheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Fleck / von Ludwig Tieck und Eduard Devrient

Zum hundertfünfzigsten Geburtstag

(10. Juni 1757 — 20. Dezember 1801)

Tieck:

Fleck war schlank, nicht groß, aber von schönstem Ebenmaße, hatte braune Augen, deren Feuer durch Sanftheit gemildert war, fein gezogene Brauen, edle Stirn und Nase, sein Kopf hatte in der Jugend Ähnlichkeit mit dem Apollo. In den Rollen eines Essex, Tancred, Ethelwolf war er bezaubernd, am meisten als Infant Pedro in ‚Ines de Castro', der, wie das ganze Stück, sehr schwach und schlecht geschrieben ist, von ihm gesprochen klang aber jedes Wort wie die Begeisterung des edelsten Dichters. Sein Organ war von der Reinheit einer Glocke und so reich an vollen, klaren Tönen, in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat; denn wahres Flötenspiel stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebote, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns oft so unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wut wie Donner rollen und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß, nach meiner Einsicht, viel von Flecks Vortrag und Darstellung gehabt haben; denn diese wunderbaren Übergänge, diese Interjektionen, dies Anhalten, und dann der stürmende Strom der Rede, so wie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er so natürlich wahr, daß wir gerade diese Sonderbarkeit des Pathos zuerst verstanden. Sah man ihn in einer dieser großen Dichtungen auftreten, so umleuchtete ihn etwas Überirdisches, ein unsichtbares Grauen ging mit ihm, und jeder Ton, jeder Blick ging durch unser Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm ihn poetischer und dem Dichter angemessener, indem er nicht so sichtbar auf das Entstehen des Wahnsinns hinarbeitete, obgleich er diesen

in seiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erscheinen ließ. Wer damals seinen Othello sah, hat etwas Großes erlebt. In Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, denn den ersten Akt gab er nicht bedeutend genug und den zweiten schwach, selbst ungewiß; aber vom dritten an war er unvergleichlich, und groß im fünften. Sein Shylock war grauenhaft und gespenstisch, aber nie gemein, sondern durchaus edel. Viele der Schillerschen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet; aber der Triumph seiner Größe war, so groß er auch in vielem sein mochte, der Räuber Moor. Dieses titanenartige Geschöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn furchtbare Wahrheit, edle Erhabenheit, die Wildheit war mit so rührender Zartheit gemischt, daß ohne Zweifel der Dichter bei diesem Anblick selbst über seine Schöpfung hätte erstaunen müssen. Hier konnte der Künstler alle seine Töne, alle Furien, alle Verzweiflung geltend machen, und entsetzte sich der Zuhörer über dies ungeheure Gefühl, das im Ton und Körper dieses Jünglings die ganze volle Kraft antraf, so erstarrte er, wenn in der furchtbaren Rede an die Räuber, nach Erkennung des Vaters, noch gewaltiger derselbe Mensch raset, ihn aber nun das Gefühl des Ungeheuersten niederwirft, er die Stimme verliert, schluchzt, in Lachen ausbricht über seine Schwäche, sich knirschend aufrafft und noch Donnertöne ausstößt, wie sie vorher noch nie gehört waren. Alles, was Hamlet von der Gewalt sagt, die ein Schauspieler, der selbst das Entsetzlichste erlebt hätte, über die Gemüter haben müßte, alle jene dort geschilderten Wirkungen traten in dieser Szene wörtlich ein.

Devrient:

Die großen Muster, welche Fleck in seiner Studentenzeit begeisterten, hatten offenbar ihre Eindrücke in seinem Spiel zurückgelassen. Seine bürgerlichen Rollen erinnerten an Schröder, seine heroischen an Reinecke. Von diesem hatte sich besonders das Leichthinwerfen gewisser Reden, das Hervorheben durch Fallenlassen auf ihn übertragen. Durch diese Meister, vielleicht auch durch Borchers, hatte sich ebenfalls der Ausdruck der verbissenen, in sich gezogenen Leidenschaft, die den Zuschauer mit dem Bangen wie vor einem nahenden Gewitter erfüllt — ein Ausdruck, der an Ekhof so berühmt war, auf ihn fortgepflanzt.

Diese Färbungen waren ihm allerdings ganz unwillkürlich, ohne alle Reflexion überkommen, und wenn er in voller Begeisterung die ganze Fülle seines künstlerischen Wesens in Schwung setzte, erschien er durch und durch ursprünglich und urkräftig. Aber wenn er nicht in rechter Stimmung war — und leider begegnete ihm das je länger je öfter — so erlaubte er sich mit diesen und manchen andern Kunstmitteln, die seine reiche Begabung ihm darboten, mit dem ungemein großen Umfange seiner Stimme und ihrer mannigfachen Modulation, der Fähigkeit, sein Spiel unendlich zu variieren, eine Art von mechanischer Spielerei.

Diese Launenhaftigkeit in seinem Spiele war die sehr unangenehme Kehrseite einer Genialität, die sich auf die Inspiration des Moments stellte. Ein leeres Haus, der Mangel an Beifall, den er vielleicht selbst verschuldete, die Anwesenheit einer einzigen Person, die ihm verdrießlich war, konnten ihn dahin bringen, völlig gleichgültig zu werden, seine Rolle gänzlich fallen zu lassen, oder übermütige Spielereien mit Ton und Geberde zu treiben. Oder er verlor wohl auch beim besten Willen plötzlich, wie aus physischen Ursachen, Laune und Stimmung, und nur einzelne Szenen oder Momente gelangen ihm dann noch. Es war eine gangbare Äußerung in Berlin: man wisse nie, wenn man ins Theater gehe, ob man den großen oder den kleinen Fleck werde zu sehen bekommen, und selbst seine größten Verehrer konnten oft den Unwillen nicht zurückhalten.

Diese Unart hatte allerdings in einer gewissen rücksichtslosen Gewaltsamkeit seines Charakters ihren Grund und in dem übermütigen Bewußtsein von einer Kraft, der die gewaltigsten Wirkungen ein Spiel waren, aber sie wurde zu solchem Übermaß eigentlich durch seine traurige Abhängigkeit von geistigen Getränken gesteigert. Der große Meister gab leider eins von den bösen Beispielen, welche die gemeine Mittelmäßigkeit so gern vorwendet, um ihre Lüderlichkeit für Genialität zu verkaufen. Wie groß aber die künstlerische Gewalt war, welche den Unregelmäßigkeiten Flecks die Wage hielt, lehrt ein wenig bekannter Vorgang seines Theaterlebens.

Er hatte bei einer Darstellung des Karl Moor, übellaunig und verstimmt, weil seine erste Szene nicht Beifall genug gefunden, im Verfolg des Spiels eine so beispiellose Gleichgültigkeit gezeigt, daß das Publikum zu murren begann, und als er gar bei einem Monologe den Finger in den Lauf seiner Stutzbüchse steckte und diese mit aller Nonchalance zu balanzieren begann, da brach der Unwille der Zuschauer in lautes Zischen und Pochen aus. Fleck hielt inne, trat einen Schritt gegen die Lampen vor und sah mit seinem wunderbaren Feuerblick über das Parterre hin. Alles verstummte, ein Augenzeuge sagt: der Atem sei ihm vor diesem Blick vergangen, der Staub im Hause müsse gezittert haben. Nun trat Fleck zurück, und mit plötzlich verwandeltem Wesen in seiner Rolle fortfahrend, spielte er mit einer solchen Gewalt hinreißenden Feuers, daß seine aufmerksamsten Bewunderer sich keiner ähnlichen Wirkung erinnern konnten, und das Publikum zu einer wahren Raserei des Beifalls getrieben wurde.

Schauspieler wie Fleck sind nicht bestimmt, eigentliche Muster in ihrer Kunst abzugeben, die Kühnheit ihrer Schöpfungsweise darf sich nur auf die außerordentlichste Begabung stützen. Fleck konnte keine Schule um sich sammeln, wie Ekhof, Schröder und Iffland, denn sein Spiel hatte kein System, aber die gewaltigsten Impulse gehen von Künstlern seiner Art aus, eine Erweckung, eine Befeuerung wirken sie auf ihre Zeitgenossen, die manche schlummernde Kraft entbindet. Diese alles mit sich fortreißende Gewalt des Fleckschen Genies gab der Schauspielkunst in Berlin einen neuen Schwung und neuen Glanz.

Meroë / von Leo Greiner

Wilhelm von Scholzens Tragödie „Meroë" fand in einer Aufführung des münchner Hoftheaters lebhaftesten Beifall. Das Werk bildet auf dem gradlinig vorwärtsweisenden Weg des Dichters eine bedeutsame Etappe, wenn auch just die Stelle, an der es in Scholzens ringender Entwicklung steht, ihm nicht günstig sein konnte und so sein rein künstlerischer Wert sich nicht auf der Höhe seines Entwicklungswertes zu halten vermochte. Des Dichters frühere Tragödie „Der Jude von Konstanz" ist zwar dem Ziele nicht so nahe, wie diese „Meroë", die, von ihrem Schöpfer aus betrachtet, sehr wesentlich und notwendig erscheint; allein jenes vorangegangene Werk ist das unvergleichlich willensschwerere, sattere, auch tiefere von beiden und trotz des schmerzlichen „Noch nicht!", das uns daraus entgegentönt, das endgültigere. „Meroë" bringt uns nicht viel mehr als die allerdings sehr wertvolle Gewißheit, daß der Kampf, den Scholzens ringender Formwille mit der Materie, sein aufstrahlendes Bewußtsein mit den dunklern Kräften seines Wesens zu bestehen hatte, zu seinen Gunsten entschieden wird. „Meroë" scheint mir der Ausdruck eines Triumphgefühls, das, seiner Kraft und Zukunftsfülle voll, in der Überstürzung seines ersten Aufflackerns die Siegessicherheit schon für den vollendeten Sieg nimmt. Scholzens Geist hatte den verborgenen Hebel entdeckt, der die Welt der dramatischen Dialektik in Bewegung setzt, er fühlte sich mit einem Mal im Besitz des Schlüssels, der die dunkeln, nicht nur seinem, sondern auch dem Ringen seiner Mitkämpfer bis dahin verschlossenen Pforten zur Form zu erschließen vermag. Und erfüllte sich ganz und tief mit dieser berauschenden Empfindung, die mit voreiliger Gewalt nach Ausdruck begehrte und in dieser hastigen, von klopfender Ungeduld getriebenen Tragödie „Meroë" ihren Niederschlag fand. Die kleinen Bedingungen des Theatralischen werden übergangen, die Einzelmotivierung der szenischen Bewegungen mit Bewußtsein hintangesetzt, das Sprachliche zuweilen rein funktionell ohne Beschwerung und Bereicherung durch das Ausdrucksvolle behandelt; denn der verwegene, trunkene Wille des Nur-Dramatikers, der sich rechenschaftslos dem Gefühle seiner Souveränität hingibt, will herrschen, allein herrschen, übernimmt sich manchmal, setzt da und dort in seiner überschäumenden Zielfreudigkeit provisorische Werte ein, um weiter zu kommen, und sättigt sich mehr am Einzelnen als an der Totalität. Das Spiel aller freien Kräfte ist entfaltet; was wir aber vermissen, ist die künstlerische Gebundenheit durch das Werk, jene letzte Ergriffenheit, mit der die souverän gewordene Schöpfung ihren Meister zum weiterwirkenden Werkzeug ihres Willens macht. Denn in den größten dramatischen Erzeugnissen, die wir besitzen, beendete der bewußte Formwille des Dichters den künstlerischen Schaffensprozeß nicht. Das Produkt des Bewußtseins und der Freiheit, dessen Bild der Dichter vor sich hingestellt, schien die Kräfte zu seiner Vollendung jetzt erst aus dem eigenen Schoße zu gebären, indem es, selbst wieder Natur geworden, zurückgesunken in die

Elemente, aus denen es hervorgeholt ward, über seinen eigenen Erzeuger hinauswuchs als ein Schicksal, das diesen zwingt, ihm in Demut zu gehorchen. Hier aber ist Herrschaft und Demut, Wille und Trieb, Freiheit und Notwendigkeit im Künstler nicht jene endgültige Verbindung eingegangen, durch die Kunst und Leben, Form und Natur zu einer letzten Einheit verschmolzen werden.

Dafür gibt es außer dem schwerwiegendsten Grunde, der in Scholzens Entwicklung liegt und die neue Tragödie so werden ließ, wie sie werden mußte, noch einen zweiten: zum ersten Mal in seinem reichen Schaffen entfernte sich der Dichter von der Erde, die ihm Heimat ist. Die Stimmung der alten Reichsstadt Konstanz beherrschte, vielfältig gestaltet, zu einer farbenreichen, glänzenden Welt ausgeweitet, die über des Dichters Menschlichstes, über Gefühle, Gedanken und Taten ihr verwilderndes Dämmerlicht ergoß, sie beherrschte alle seine frühern Schöpfungen ohne Ausnahme. Jetzt sagte er sich von dem Boden los, aus dem seine Kraft gewachsen war, und entfloh in ein phantastisches Milieu grauer Vorzeit, in mythische Verhältnisse, mit denen ihn nichts Urtümliches verknüpfte. Auch in diesem Sinne bedeutet ‚Meroë' einen Übergang: vom Erdgefühl zum Weltgefühl. Aber während er jenes im Tiefsten nach allen Richtungen durchmaß, ist er in diesem noch ein Fremdling. Die Traditionen, die er dort mitbekam, muß er sich hier erst selber schaffen, auf nichts gestützt, als auf die großen Geister der Vorzeit. Die schwerste aller Aufgaben: nach unten bauen, hat er mit ‚Meroë' erst in Angriff genommen. Aber es ist alles im Zuge. Freudig empfindet man die Folgerichtigkeit, mit der bei diesem Dichter eines aus dem andern wird.

Ich sagte es schon: Scholzens Formwille sättigt sich in ‚Meroë' mehr am Einzelnen als an der Totalität. Das Epigrammatische, das er meisterlich beherrscht, hat seine lockenden, schillernden Reize noch nicht für ihn verloren und läßt seine scharfen, blitzenden Spitzen in dem Gewebe überall aufleuchten. So kommt es, daß die Tragödie als Ganzes nicht den Eindruck eines steil, aber stetig ansteigenden Gebirges macht, dessen Gipfel sich in den Wolken verliert, sondern den eines gezackten, hier jäh aufschießenden, dort unvermittelt abfallenden Felsenzuges. An den Stellen, wo sie in plötzlichem Anlauf ihre Höhe erspringt, gehen überraschende, fast überrumpelnde theatralische Wirkungen von ihr aus, die durch ihre Kürze und Härte jählings bannen. Dazwischen liegen kältere, schattenhaftere Partien, über die der ungeduldige Geist des Dichters zur nächsten Höhe hinwegjagt. So konnte es geschehen, daß sich schon in der Konzeption der Schwerpunkt des Dramas verrückte, der in dem Konflikt einer Frau lag, die den Gatten opfern muß, um ihren Sohn zu erhalten. Die tragische Lösung erhielt das Merkmal des Schicksalhaften und Notwendigen dadurch, daß die Mutter, die um ihres Sohnes Willen zur Gattenmörderin wurde, unwissentlich von eben diesem Sohne mit Fluch und Abscheu überschüttet wird. Danach konnte der Inhalt des Dramas nichts andres sein, als die Darstellung dieses Konflikts, aus

dem durch immer gewichtigere Belastung des einen Konfliktskomponenten die Tat emporwächst, die in der Peripetie durch die Stellungnahme des Sohnes immer mehr an Schicksalsmacht gewinnt und schließlich ihre eigene Täterin zermalmt. Allein dies Grundproblem tritt zurück vor jenem andern, an dem es sich nur entzünden sollte, dem Konflikt zwischen Vater und Sohn, und wird erst im fünften Akt herrschend, nachdem jenes durch den Tod des Vaters ausgetragen ist und die Bühne leer bliebe, ergriffe nicht das vernachlässigte Grundproblem jetzt Besitz von seinen Rechten. Dies geschieht insbesondere in einer Szene zwischen Meroë und einem treuen Rat des von ihr ermordeten Gatten, die an Tiefe und Menschlichkeit mit dem letzten Akt des ‚Juden von Konstanz' wetteifert, aber, wie dieser, nicht fest genug mit der Totalität der Tragödie zusammengeschweißt ist. Ihr Motiv verträgt das volle Licht des Vordergrundes nicht mehr, nachdem es solange im Schatten gestanden und durch das zweite, Konflikt zwischen Vater und Sohn, zurückgedrängt worden war. Dafür läßt dieses alle Farben spielen und ist im ersten und dritten Akt durch das harte Widereinander von Druck- und Gegendruckkräften stellenweise von ungewöhnlicher theatralischer Kraft, obwohl es, im dramatisch-konstruktiven Sinn, auch nicht rein erscheint und an einem von außen herangezogenen stofflichen Substrat zum Austrag gebracht wird: Der Vater, König Sarias, ist der Vertreter der reinen Königsmacht, sein Sohn aber den rivalisierenden Priestern geneigt. Ein Zwiespalt der Problemstellung eröffnet sich: sie will zum einen Teil rein Menschliches, zum andern gibt sie sich politisch. Handelte es sich um Vater und Sohn, so konnte der tragische Zündstoff nur in diesem Verhältnis selbst, von innen her, in dem a priori gegebenen Widerspruch zwischen Alter und Jugend gefunden und an einem für den unlöslichen Zwiespalt der Generationen typischen, irrtümlich notwendigen Substrat entflammt werden. Handelte es sich aber um die politische Frage, so durfte sie nicht an Vater und Sohn entwickelt werden, obgleich dies eine sehr glückliche Belastung des Konflikts, eine Erfüllung mit tieferer Lebensschwere zu sein scheint. Allein nur scheint. Denn so wichtig das Gesetz der Konfliktsbelastung für das Drama ist, es hebt sich selbst auf, sobald die Belastung ihrem Wesen nach oder durch ihre konstruktive Behandlung schwerer ist als das, was belastet werden soll. Nun ist Scholz freilich viel zu sehr seiner künstlerischen Wesenheit nach Dramatiker, um nicht auch über diese Verfehlung hinwegzukommen und aus dem Konflikt, wie er sich ihm nun einmal darstellte, die zündenden Funken herauszuschlagen. Am Schlusse des vierten Akts, der diesen Konflikt mit dem Tode des Königs zu Ende bringt, an einem Punkt, wo schon das eigentliche Meroë-Motiv beginnt, aus dem Dunkel herauszutauchen, steht die schönste Szene der Tragödie: der König und Meroë beim Nachtmahl. Sie ist mit ihrem verhaltenen Prunk, ihrer drohenden Schweigsamkeit, mit dem schweren Fluß ihrer Worte und ihrer dichterischen Weisheit eine ganz herrliche Verkündigung dessen, was wir von diesem Künstler noch zu erwarten haben.

Berliner Gastspiele in Wien / von Willi Handl

Die literarische Mission der Brahmschen Gastspiele ist so ziemlich erfüllt. Für Hauptmann und für den bühnenüblichen Ibsen wären die Massen des wiener Publikums schon gewonnen. Was hier früher eine bedenkliche Prüfung für den neu werdenden Geschmack war, ist nun Bedürfnis und vielgeliebter Genuß geworden. Man kennt sich aus; man weiß, daß es sich hier um Unterschiede des Stils handelt, um eine wesentlich andre Form, die wesentlich andern Inhalten entspricht. Die Jahre, in denen es zunächst um die Form ging, um die neue Wahrheit in der Darstellung von Menschen, sind vorbei. Man dringt, von keinem Zweifel gehalten, von keiner Diskussion beschwert, immer leichter zu den Inhalten vor, zur neuen Wahrheit in der Darstellung von Schicksalen. Mit andern Worten: Man beginnt nun, nachdem die Bewunderung der großen berliner Schauspieler auch für den allgemeinen wiener Geschmack zur Selbstverständlichkeit geworden ist, eine seltsam verspätete innige Liebe zu Hauptmann und zu Ibsen in sich zu entdecken; denn für uns hier sind diese beiden Namen mit den schönsten und fruchtbarsten Gestaltungen der Brahmschen Truppe unlöslich verknüpft. Ging man früher, die Darsteller zu bewundern, so freut man sich jetzt auf das Werk. Wie zum Beweise dafür haben die Leute ‚Mieze und Maria' und den ‚Heimlichen König' verschmäht; da es der schauspielerischen Kraft so herrlich gelungen war, dichterische Größe einleuchten zu lassen, wollte man sie nicht mehr an Unzulängliches verschwendet sehen. Dann lieber gleich irgend eine theatralische Brutalität; aber wenn ihr uns sein kommen wollt, so müssen es schon eure allerfeinsten dramatischen Kostbarkeiten sein.

Das war also die literarische Mission: Ibsen und Hauptmann von der Bühne her in ihrer Größe und Tiefe zu zeigen, die geistige Widerspenstigkeit im Parkett und auf den Rängen in Anerkennung, ja in wärmste Liebe zu verwandeln. Das ist gelungen. Und mehr noch; diese Art von modernen Meisterspielen, die uns nun jedes Jahr vorgeführt werden, hat unsre kritischen Forderungen schärfer und genauer gemacht. Die heimischen Theater, mißtrauisch gegen sich selbst, trauen sich kaum mehr an Experimente mit Stücken aus dem Brahmschen Repertoire. Nur Schlenther machte diesmal eine Ausnahme, indem er, knapp bevor die Berliner in Wien eintrafen, seine ‚Stützen der Gesellschaft' spielte. Und er hat, wie mir scheint und wie ich vor ein paar Wochen gezeigt habe, künstlerisch Recht behalten; das Publikum lief aber doch zu Bassermann. Sie wollen nun einmal Ibsen lieber von den Deutschen. So kommt es, daß uns die großen Werke Hauptmanns im allgemeinen nur einmal im Jahr so stark lebendig werden. Da rücken sie immer aufs neue an uns heran, immer näher, immer heller, immer reicher an Offenbarung. Die regelmäßige Pause von einem ganzen Jahr, das ständige Zurückkommen auf eine bestimmte engere Auswahl unter den großen Werken der Moderne hat entschieden sein Gutes. Es hilft uns,

die historische und künstlerische Distanz, die wir nun zu diesen Werken gewonnen haben, kräftiger empfinden. Ihr Wert wird uns leuchtender, ihr Stil übersichtlicher. Bei Ibsen heben sich langsam die Gespinste verdüsterten Ernstes, die den mühevollen Anfängen des Erkennens über allen gesellschaftlichen Dramen des Meisters zu liegen scheinen. Der große, tiefe Welthumor seiner Weisheit lacht uns jetzt schon freier und freier aus dem selbstbewußt leichten, oft gar erfinderisch kühnen Spiel der Deutschen an. Man atmet in der Gegenwart von soviel genußreicher Menschlichkeit fröhlicher auf. Der Druck, den die kaum bewältigte Fülle fremdartiger, scheinbar allzu strenger Gedanken auferlegt hatte, weicht nun. Es wird nicht mehr in zwangvoll furchtsamen Schauern bestaunt. ‚Die Wildente' genießen wir wie ein erhaben heiteres Spiel mit den Elementen unsrer Unzulänglichkeit, den ‚Volksfeind' gar als eine herzhafte Komödie von angenehm bitterem Geschmack. Noch wunderbarer fast bei Hauptmann. Da zwischen seinem Stil und unsrer Art die machtvolle Größe seiner Protagonisten — Rittner und Lehmann — so bezwingend vermittelt, kann endlich auch dieses Publikum über diesen Stil hinweg zur eigentlichen Wahrheit dieses Dichters, zur Kraft und Tiefe seiner Seele. Auch Hauptmann ist uns so, allmählich höher und höher verehrt, durch die Jahre her von den Deutschen erst ganz geschenkt worden. Anfangs war er den Leuten hier wohl nur ein nicht sehr erfreuliches Problem literarischen und dramatischen Stils; dann schon ein willkommener Anlaß, die Riesenkräfte der neuen berliner Darstellungsart sich voll und ihrem Wesen gemäß entfalten zu sehen; jetzt lieben wir — auch die Unliterarischen — über alles Moderne und von außen Natürliche hinweg einfach das ewig Dichterische an ihm, den großen, strahlenden Blick, die Weite und Wärme des Gemüts, die Kraft stiller und schlichter Gefühle. Hauptmann, der Naturalist, ist uns so selbstverständlich, so historisch geworden, daß er uns nicht mehr erregt, kaum mehr beschäftigt; hinter ihm tritt jetzt in neu erkannter, herzlich geliebter Schönheit ein Höherer hervor: Hauptmann, der fromme Erbauer menschlicher Seelen, Hauptmann, der größte Dichter, den die Deutschen jetzt haben.

Das war die literarische Mission. Die schauspielerische verstand sich daneben beinahe von selbst. Niemand zweifelt mehr an der Größe der Größten, niemand läßt sich auch von den Schwächen und Tonlosigkeiten der Unzulänglichen in den Glauben an eine absichtsvolle Natürlichkeit hineinlügen. Vier oder fünf Namen — muß man sie nennen? — sind die Weckrufe und Losungsworte der wiener Begeisterung für die berliner Schauspielerei. Früher schon hatte die einzelne Persönlichkeit über die theoretischen Lobpreisungen der Gesamtspielerei hinweg das hohe Urteil der Hiesigen an sich gerissen. Das setzt sich nun mehr und mehr fest; und indem die Kleineren der genießenden Erinnerung verschwinden, die Riesen sich in ihrer doppelten Eigenschaft als Originale und als dramatisch wiedergespiegelte Menschenbilder immer kräftiger und herrischer durchsetzen, kommt dieser Sieg der Schauspielerei doch wieder dem Triumph des Dichterischen über das

Theater zu gute. Denn in den reinlichen und vielgestaltigen Gefäßen dieser Kunst ist gerade das Geistig-seelische, das Zeitgemäß-wesentliche einer Dichtung am sichersten und am sichtbarsten aufgehoben.

Hieß im vorigen Jahr die große Entdeckung der Wiener Albert Bassermann, so hieß diesmal ihre liebevolle Wehmut Rudolf Rittner. Noch einmal bog sich der weiterschreitende Geschmack zu den Künsten des Naturalismus (denen er hier niemals anhing) sehnsüchtig zurück, umfaßte vollen Herzens die elementare Größe dieser Persönlichkeit und jauchzte ihr zu. Daß er nun von der Bühne scheiden, daß die Reinheit und Macht dieser Natur von uns nicht mehr wirksam verspürt werden soll, war den Wienern, denen er ja doch nur gelegentlicher Gast, nie aufweckendes Beispiel sein konnte, ebenso herzlich leid, wie — ich vermute es — den kunstgenießenden Berlinern. Nachdem Bassermann seinen Bernick abgefeuert hatte, zwei Novitäten durchgefallen und die Reprisen vom vorigen Jahr mit gesteigertem Glanz wiederholt waren, hatte sich zuletzt alle Aufmerksamkeit auf Rittner konzentriert. Sein Florian Geyer war die neue schauspielerische Großtat, die uns das Gastspiel heuer zu bieten hatte. Wunderbare Harmonie eines Darstellers mit seinem Dichter — im Wesen nicht nur, sondern auch im Höherwerden! Denn wie im Stück — ich besprach das neulich — der Naturalismus sich selbst aufhebt und, kraft der äußersten Konsequenzen seiner eingeborenen Prinzipien, zum höhern Stil wird, so findet Rittner, der Kostümfremde, Schollenechte, hier eine bewundernswerte Distanz zu sich selbst, indem er, im schwarzen Panzer und in der vorväterlichen Sprache, sein Seelisches um so fester und reinlicher zu einer Figur zusammenfaßt, der sein großes Wesen alles und der kleine Alltag nichts mehr zu geben hat. Welch eine Hoffnung nimmt da von der deutschen Bühne Abschied . . . .

Wir hatten, außer Brahm, auch Direktor Barnowskys Kleines Theater hier. Mit trefflichen Gesamtleistungen, wie man sie bei uns an berliner Gastspielen zu rühmen gewohnt ist. Die besondere Gabe war: Wedekind in seiner ‚Hidalla'. Das hat die Wiener wohl am meisten gereizt, zu hören, wie dieser Dichter, den sie mit höflichstem Bedauern mißverstehen, sich selbst verkündigt. Er hat es gründlich besorgt. Seine Art, den Sinn der Worte herauszusagen, ist so unheimlich stark und deutlich, daß man darüber vergißt, irgend welche andre Künste der Darstellung zu verlangen oder nur zu erwarten. Sein Hetman, ein erzenes Sprachrohr neuer Gedanken, ist — wie er ihn spricht — einer der leichtest faßlichen Propheten, die es je gegeben hat. Man muß ihn unbedingt verstehen; das wiener Publikum hat ihn ja auch verstanden. Aber indem ihn nun die Gesellschaft des Dramas so arg mißversteht, erscheint sie ein wenig possenhaft verblödet; was wohl zur heitern Wirkung, nicht aber zur künstlerischen Durchleuchtung des Ganzen beiträgt. Also stört der Dichter, gerade weil er sich rednerisch so wunderbar und über jeden Einwand erhaben zu verkünden weiß, das Gleichgewicht der dramatischen Kräfte. Er hat zu sehr Recht; und das bedeutet im Drama immer ein Unrecht.

Schillertheater/ von Julius Bab

In der ziemlich emsigen Tätigkeit, mit der die Direktion des Schillertheaters das letzte Drittel der Saison ausgefüllt hat, gab es nur eine Leistung, die aus dem Kreise schlichtbemühter Abonnementslieferungen heraustrat und, leichtsinnig genug, die allgemeine ästhetische Beachtung herausforderte: Man spielte Hebbel! Während seines zwölfjährigen Direktorats hatte Direktor Löwenfeld bisher auf seinen beiden Bühnen, auf langes, heftiges Zureden der Kritik, ein Hebbelsches Stück herausgebracht — vor zwei Jahren: ‚Gyges und sein Ring'. Schon gegen diese Wahl ließ sich mancherlei einwenden. War es klug, das Publikum sogleich vor das reifste, aber eben deshalb auch schleiervollste Gedicht Hebbels zu führen? War es gut, den ungeübten Schauspielern sogleich die schönsten, aber auch schwierigsten Gebilde dieser ganz eigenen Sprache zuzumuten? Wäre es nicht sehr viel näher liegend und sehr viel aussichtsvoller gewesen, in diesem Kleinbürgertheater Hebbel einzuführen mit der großen Tragödie des Kleinbürgertums? Hätten diese realistisch geschulten Mimen nicht viel eher als zum ‚Gyges' den Weg zu ‚Maria Magdalena' gefunden? Gleichviel: Direktor Löwenfeld spielte den ‚Gyges' und konnte für sich anführen, daß er den Dichter mit seinem reinsten, reifsten, geschlossensten Werk vorstellen wolle. Nun aber hat er nach zweijähriger Pause sich wieder an einen Hebbel herangewagt, und was er spielt, ist wieder nicht ‚Maria Magdalena', aber auch kein andres der großen geschlossenen Werke Hebbels, die nun anderswo doch die Bühnen mit ihrem ehernen Wort zu erfüllen beginnen: im Schillertheater wurde das zweiaktige Fragment ‚Moloch' gespielt.

Es fällt schwer, sich etwas Sinnloseres vorzustellen als die Aufführung dieses Werkes an dieser Stelle. Ob Hebbels ‚Moloch' überhaupt gespielt werden soll, das ist eine Frage. Daß er aber am Schillertheater nicht zu spielen ist, das ist gar keine Frage. Wenn man sich nach den Gründen dieses Unternehmens fragt, muß man annehmen, daß des Direktors Instinkt unbewußt darauf aus war, ‚Hebbel' zu geben und doch nichts von Hebbel zu geben, daß er an diesem allzu gefährlichen Mann mit einem möglichst unschädlichen Kompliment vorbei wollte. Denn von Hebbelschen Wesen hatten diese Genrebildchen aus dem deutschen Urwald, die da im Holzschnittstil der ‚Gartenlaube' vorgeführt wurden, wirklich nichts — es müßte denn in den seltsamen, meist nicht ganz hörbaren Reden versteckt gewesen sein, mit denen die wunderhübschen Figuren der Bildchen die Zuschauer doch ziemlich verstimmten.

Als dramatische Darbietung ist dieser große Torso meines Erachtens überhaupt nicht zu geben. Er birgt an eigentlich dramatischer Ausführung weniger als Kleists kleines Guiscard-Fragment. Der eigentliche tragische Kampf des Hebbelschen Entwurfs hat kaum mit einem Zug begonnen. Alles ist Exposition im engsten Wortsinn und dramatisch gar keine gute, weil eine viel zu umfängliche Exposition. Ich bin überzeugt, daß Hebbel bei weiterm

Fortgang des großen Plans diese beiden Akte in einen zusammengeschoben hätte. Denn es ging wirklich um etwas ganz andres in seiner Arbeit als um germanische Urzeitbilder, patriotische Lichteffekte im Lauffschen Stil. Hier ist, vielleicht das einzige Mal, eine Religionstragödie höchsten Sinns versucht worden: die Geburt Gottes im Menschen sollte dargestellt werden. Der Gott, den der zynische Rationalist Hieram prunkvoll diesen Wilden erschafft, wird eine Macht werden in den Seelen jener, mächtig, selbstwirksam, von allem Zweck gelöst. Er wird als ein wahrhaft geistiges Sein seinem irdischen Erzeuger über den Kopf wachsen und ihn vernichten. Hieram, der die tiefste zwecklosefte Sehnsucht der Menschennatur — das religiöse Empfinden — in den Dienst eines Zwecks spannen wollte, wird von den allgegenwärtigen Gewalten der Rede, die sich wohl wecken, aber nie beherrschen lassen, aufgehoben, überwältigt. Dies war der große Plan, und von ihm ist nichts ausgeführt als die Einleitung: die Erweckung des Gottes. Die eigentliche Tragödie: die Überwindung des Gottmachers durch sein ‚Geschöpf', hat noch gar nicht begonnen, ist kaum in ganz leichten Zügen vorbereitet. Daß diese verschwenderisch breiten zwei Akte einen so geringen Vorwärtsgang zeigen, ist (abgesehen davon, daß eben noch keine endgültige, mit dem Blick auf das Ganze gefeilte Fassung vorliegt) allerdings wohl dadurch zu erklären, daß sich Hebbel zeitweilig in das bloße Mittel seiner Ideen, das aus dem Urzustand zu erweckende Volk, verliebte. Es reizte ihn zur breitesten Ausmalung, dies frische, ungelenke Ins-Bewußtsein-Stürmen aller uns so geläufigen Erfahrung. Er konnte hier im Stoff gleichsam ein Symbol des künstlerischen Formprozesses geben, dessen Sinn es ja ist, jedem konventionellen Gefühl seine Ursprünglichkeit wiederzugeben. Dies ist überhaupt der Reiz, den Schöpfungs- und Urzeitlegenden auf große Künstler oft ausgeübt haben (Goethe-Prometheus, Byron-Kain): an solchen Stoffen vollzieht und erklärt sich die Kunst zugleich. Für Hebbel aber hatte es noch einen besonderen Wert, ‚ein ganzes Volk stammeln zu lassen'. Er fand hier einmal den innersten Rhythmus seiner Sprache vom Stoff getragen. Denn seine Sprache ist mit ihren leidenschaftlich jähen Stößen voll zusammengeballter Kraft und kaum überwundener Scheu durchaus nicht die Sprache eines Kulturmenschen von ausgeglichener Bildung; aber von der scheuen, jäh zutappenden Art des Wilden hat sie viel. So fesselte ihn das Milieu dieser Exposition lange, zu lange: er kam nicht weiter. Diese wundervollen, hart phantastischen Szenen, deren Stil mit so einziger Meisterschaft die Schilderung der Urzeitmenschen zwischen süßlicher Verschönerung und platter Naturroheit hindurchsteuert, diese köstlich lebensvollen, tief sinnreichen Szenen bieten dramatisch blutwenig: sie schließen vor dem Anfang. Sie aufzuführen, bleibt ein literarisches Experiment, das verdienstlich sein kann, für eine Volksbühne aber in jedem Fall unstatthaft ist. Zumal einem Dichter gegenüber, dessen vollendete Werke noch ungenutzt sind!

Soll nun aber das Experiment gemacht werden, so müssen geistvolle Sprecher den verschlungenen Sinn der Hebbelschen Sätze mit Klang und

Geste klarzustellen wissen, Spieler von phantastischer Größe der Geberden müssen auf der Szene stehen, und ein planvoller, herrschgewaltiger Regisseur muß dies Fragment als ein hohes Festspiel von der Geburt der Religion abzurunden wissen. Im Schillertheater gurgelte das Pathos des Herrn Pategg in einsichtsloser Monotonie und akustischer Unfaßbarkeit, brüllte Herrn Paeschkes kokettes Liebhabertum, flirtete (als Waldmädchen Theoda!) eine junge Dame, in deren Hand man den Tennisschläger geradezu vermißte. Ob bei solchen ‚Kräften' den Regisseur für den jammervollen Eindruck des Ganzen noch irgend eine Verantwortung trifft, bleibt mir zweifelhaft. Zweifellos aber ist der Spielleiter schuldlos an einer Aufführung, wie sie bald darauf die ‚Monna Vanna' im Schillertheater erlebte, eine Aufführung, die zufolge der lärmenden, sinn- und verstandlosen Theaterei sämtlicher Hauptakteure zu dem Trostlosesten gehört, was ich je in Berlin gesehen habe. So unter jeder Möglichkeit ernster Kritik hat seit fünf Jahren keine Aufführung des Schillertheaters gestanden. Wir wollen nicht hoffen, daß der Darsteller dieses Guido Colonna den Rollenkreis Erich Ziegels erben soll; wir wollen wünschen, daß es der Direktion bis zum Herbst gelingen möge, einen tauglichern Ersatz für diesen starken Künstler zu finden. Daß bei energischem Suchen ein guter Geschmack aus der Provinz noch vielerlei Gutes ans berliner Licht ziehen kann, bewies dieser selbe Theaterabend. Ein einziger Schauspieler, ein Mann, bisher ohne Namen und Ruf, zwang uns in einer Episodenrolle, fünfzehn Minuten lang, diese läppische Parodievorstellung ernst zu nehmen. Dies war Herr Ernst Legal, der Trivulzio, den fanatischen Florentiner, den schwächlichen kleinen Mann mit der skrupelfreien, furchtlosen Seele, spielte und der ihm nicht nur Kraft und Leben, sondern auch den Stil einer großen Persönlichkeit zu geben wußte. Ein Mann von Geist, der pathetisch und dabei wahr wirkte.

Im Bereich des bürgerlichen Verismus haben, wie stets, auch in diesen Monaten Löwenfelds Mannen viel bessere Arbeit getan, als in Hebbels oder Maeterlincks Banden. Schon die Vorstellung von Kleists ‚Zerbrochenem Krug' war unvergleichlich viel repräsentabler als die ihr am gleichen Abend voraufgehende des ‚Moloch'. Die Momente zwar, durch die Kleists Komödie ins Grandiose, Unheimlich-Groteske wächst, das genial Verbrecherische im Wesen des selbstschuldigen Richters Adam, das hatte weder Darstellung noch Regie ergriffen. Es blieb mehr eine harmlose Lustigkeit. Aber doch eine echte, farbig lebendige Lustigkeit. Herr Thurner, der, soweit man nicht schöpferische Neuwerte, sondern gefällige Reproduktionen verlangt, gewiß ein guter Schauspieler ist, war mit der erwähnten starken Einschränkung auch ein guter Adam; und Max Reimer, der stets klug und sympathisch zu repräsentieren weiß, als Rat, Bernhard Herrmann, der ein besonderes Geschick für Halbtrottel hat, als Ruprecht, standen mit ihm gut in dem sauber inszenierten niederländischen Bildchen . . . Der ‚Traumulus', den das Schillertheater weiterhin seinen Gästen als Neuheit vorsetzte, war sogar, abgesehen von den mitwirkenden Weiblichkeiten, eine direkt gute Vorstellung,

und selbst die blasse, nuancenlos verwaschene Aufführung des ‚Fallissements‘, die ich dort sah, erhielt beim Gedenken an jene ‚Monna Vanna‘ noch immer eine ästhetische Gloriole. Allerdings ist der wahrscheinlich begabte Anfänger Paul Bildt, der den Advokaten Berent gut angelegt, aber nicht fertig durchgearbeitet hatte, ein Mitterwurzer gegen Herrn Wirth, den Colonna-Mann, und der sehr stark begabte Herr Otto (als Landrat und als Sannaes) ist mindestens ein Kainz, gegen Herrn Paeschke-Prinzivalli gehalten. Bei so ungleich verteilten Kräften zeigen diese Abende also nicht klar, was heute am Schillertheater die Regie vermag und was nicht.

Zum Saisonschluß gab es noch eine Komödie: ‚Die Schmuggler‘, von dem elsässischen ‚Heimatkünstler‘ Arthur Dinter. Man muß erst die Komödie und die Heimatkunst vergessen, um diese derbe Theatersache goutieren zu können. Denn das Stück von dem Schmuggler, der in der Rolle des Regierungsrates die Zollbeamten kommandiert, ist keine innerlich neu gesehene Ausprägung des alten Komödiantenmotivs, sondern eine recht äußerliche Nachahmung Gogols, Kleists und Hauptmanns geworden. Von der Heimat ist nach Übertragung ins Hochdeutsche auch nichts mehr zu spüren; mit sehr äußerlichen Änderungen könnte das Stück so gut an der russischen wie an der französischen Grenze spielen, und die farblos allgemeine Klischeephysiognomie der Personen verrät sich schon in den grobschlächtigen Namen, wie Schleim, Zipfel, Grimmig, Pimpe, Biedermann und Chassepot — der Held aber muß Sperber heißen! Also ein konventionell grobes und noch dazu viel zu breit durch vier Akte geführtes Schwankstück. Aber bei der Unverwüstlichkeit des fest angepackten Hauptmotivs gibt es doch ein paar echt lustige Szenen, und mit ein paar kräftigen Strichen und Ausmerzung einiger sentimentaler Fadessen könnte es eine durchaus befriedigende Abendunterhaltung sein. Warum gestrenge Herren von der Presse, die den gewohnten Schwankfabrikanten Berlins stets mit schrankenlosem Wohlwollen begegnen, diesmal ihr literarisches Herz entdeckten und Herrn Dinter ‚vernichteten‘, weiß ich nicht. Wir wollen doch wohl für die Schwankindustrie kein Monopol errichten. Es scheint mir, daß wir immer noch besser fahren, wenn wir uns diese ‚Schmuggler‘ ansehen, als wenn wir im Glashaus der Fee Caprice beim Schwur der Treue altern.

Kleist in Thun / von Robert Walser

Kleist hat Kost und Logis in einem Landhaus auf einer Aareinsel in der Umgebung von Thun gefunden. Genau weiß man ja das heute, nach mehr als hundert Jahren, nicht mehr, aber ich denke mir, er wird über eine winzige, zehn Meter lange Brücke gegangen sein und an einem Glockenstrang gezogen haben. Darauf wird jemand die Treppen des Hauses herunterzueidechseln gekommen sein, um zu sehen, wer da sei. „Ist hier ein Zimmer zu vermieten?“ Und kurz und gut, Kleist hat es sich jetzt in

den drei Zimmern, die man ihm für erstaunlich wenig Geld abgetreten hat, bequem gemacht. „Ein reizendes Bernermeitschi führt mir die Haushaltung." Ein schönes Gedicht, ein Kind, eine wackere Tat, diese drei Dinge schweben ihm vor. Im übrigen ist er ein wenig krank. „Weiß der Teufel, was mir fehlt. Was ist mir? Es ist so schön hier."

Er dichtet natürlich. Ab und zu fährt er per Fuhrwerk nach Bern zu literarischen Freunden und liest dort vor, was er etwa geschrieben hat. Man lobt ihn selbstverständlich riesig, findet aber den ganzen Menschen ein bischen unheimlich. Der zerbrochene Krug wird geschrieben. Aber was soll alles das? Es ist Frühling geworden. Die Wiesen um Thun herum sind ganz dick voller Blumen, das duftet und summt und macht und tönt und faulenzt, es ist zum Verrücktwerden warm an der Sonne. Es steigt Kleist wie glühendrote betäubende Wellen in den Kopf hinauf, wenn er am Schreibtisch sitzt und dichten will. Er verflucht sein Handwerk. Er hat Bauer werden wollen, als er in die Schweiz gekommen ist. Nette Idee das. In Potsdam läßt sich so etwas leicht denken. Überhaupt denken die Dichter sich so leicht ein Ding aus. Oft sitzt er am Fenster.

Meinetwegen so gegen zehn Uhr Vormittags. Er ist so allein. Er wünscht sich eine Stimme herbei, was für eine? Eine Hand, nun, und? einen Körper, aber wozu? Ganz in weißen Düften und Schleiern verloren liegt da der See, umrahmt von dem unnatürlichen, zauberhaften Gebirge. Wie das blendet und beunruhigt. Das ganze Land bis zum Wasser ist der reine Garten, und in der bläulichen Luft scheint es von Brücken voll Blumen und Terrassen voll Düften zu wimmeln und hinunterzuhängen. Die Vögel singen unter all der Sonne und unter all dem Licht so matt. Sie sind selig und schläfrig. Kleist stützt seinen Kopf auf den Ellbogen, schaut und schaut und will sich vergessen. Das Bild seiner fernen, nordischen Heimat steigt ihm auf, er kann das Gesicht seiner Mutter deutlich sehen, alte Stimmen, verflucht das — er ist aufgesprungen und in den Garten des Landhauses hinabgelaufen. Dort steigt er in einen Kahn und rudert in den offenen, morgenlichen See hinaus. Der Kuß der Sonne ist ein einziger und fortwährend wiederholter. Kein Lüftchen. Kaum eine Bewegung. Die Berge sind wie die Mache eines geschickten Theatermalers, oder sie sehen so aus, als wäre die ganze Gegend ein Album, und die Berge wären von einem feinsinnigen Dilettanten der Besitzerin des Albums aufs leere Blatt hingezeichnet worden, zur Erinnerung, mit einem Vers. Das Album hat einen blaßgrünen Umschlag. Das stimmt. Die Vorberge am Ufer des Sees sind so halb und halb grün und so hoch, so dumm, so duftig. La, la, la. Er hat sich ausgezogen und wirft sich ins Wasser. Wie namenlos schön ihm das ist. Er schwimmt und hört Lachen von Frauen vom Ufer her. Das Boot macht träge Bewegungen im grünlich-bläulichen Wasser. Die Natur ist wie eine einzige große Liebkosung. Wie das freut und zugleich so schmerzen kann.

Manchmal, besonders an schönen Abenden, ist ihm, als sei hier das Ende der Welt. Die Alpen scheinen ihm der unerklimmbare Eingang zu

einem hochgelegenen Paradiese zu sein. Er geht auf seiner kleinen Insel, Schritt für Schritt, auf und ab. Das Meitschi hängt Wäsche zwischen den Büschen auf, in denen ein melodiöses, gelbes, krankhaftschönes Licht schimmert. Die Gesichter der Schneeberge sind so blaß, es herrscht in allem eine letzte, unanrührbare Schönheit. Die Schwäne, die zwischen dem Schilf hin und her schwimmen, scheinen von Schönheit und abendlichem Licht verzaubert. Die Luft ist krank. Kleist wünscht sich in einen brutalen Krieg, in eine Schlacht versetzt, er kommt sich wie ein Elender und Überflüssiger vor.

Er macht einen Spaziergang. Warum, fragt er sich lächelnd, muß gerade er nichts zu tun, nichts zu stoßen und zu wälzen haben? Er fühlt, wie die Säfte und Kräfte in ihm leise wehklagen. Seine ganze Seele zuckt nach körperlichen Anstrengungen. Er steigt zwischen hohen, alten Mauern, über deren grauem Steingebröckel sich der dunkelgrüne Efeu leidenschaftlich niederschlingt, zum Schloßhügel hinauf. In allen hochgelegenen Fenstern schimmert das Abendlicht. Oben am Rand des Felsenabhanges ist ein zierlicher Pavillon, dort sitzt er und wirft seine Seele in die glänzend-heilig-stille Aussicht hinunter. Er wäre jetzt erstaunt, wenn er sich wohl fühlen könnte. Eine Zeitung lesen. Wie wärs? Ein dummes politisches oder gemeinnütziges Gespräch mit irgend einem wohlangesehenen, offiziellen Schafskopf führen? Ja? Er ist nicht unglücklich, er hält im Stillen diejenigen für selig, die trostlos sein können: Natürlich und kraftvoll trostlos. Mit ihm steht es um eine kleine, gebogene Nuance schlimmer. Er ist zu feinfühlend, zu gegenwärtig mit all seinen unschlüssigen, vorsichtigen, mißtrauischen Empfindungen, um unglücklich zu sein. Er möchte schreien, weinen. Gott im Himmel, was ist mit mir, und er rast den dunkelnden Hügel hinunter. Die Nacht tut ihm wohl. In seinen Zimmern angekommen, setzt er sich, entschlossen, bis zur Raserei zu arbeiten, an den Schreibtisch. Das Licht der Lampe nimmt ihm das Bild der Gegend weg, das stimmt ihn klar und er schreibt jetzt.

An Regentagen ist es entsetzlich kalt und leer. Die Gegend fröstelt ihn an. Die grünen Sträucher winseln und wimmern und regentröpfeln nach Sonnenschein. Schmutzige, ungeheuerliche Wolken gleiten den Köpfen der Berge wie große, freche, tötende Hände um die Stirnen. Das Land scheint sich vor dem Wetter verkriechen zu wollen, es will zusammenschrumpfen. Der See ist hart und düster, und die Wellen sprechen böse Worte. Wie ein unheimliches Mahnen saust der Sturmwind daher und kann nirgends hinaus. Er schmettert von einer Bergwand zur andern. Dunkel ist es und klein, klein. Es ist einem alles auf der Nase. Man möchte Klötze nehmen und damit um sich herumhauen. Weg da, weg.

Dann ist wieder Sonne und es ist Sonntag. Glocken läuten. Die Leute treten aus der hochgelegenen Kirche heraus. Die Mädchen und Frauen in engen, schwarzen, silbergeschmückten Schnürbrüsten, die Männer einfach und ernst gekleidet. Gebetbücher tragen sie in der Hand, und die Gesichter sind so friedlich und schön, als wären alle Sorgen zerflossen, alle Falten des Kummers und Zankes geglättet und alle Mühen vergessen. Und die

Glocken. Wie sie daherschallen, daherspringen mit Schällen und Tonwellen. Wie es über das ganze, sonntäglich umsonnte Städtchen glitzert, leuchtet, blaut und läutet. Die Menschen zerstreuen sich. Kleist steht, von sonderbaren Empfindungen angefächelt, auf der Kirchtreppe und verfolgt die Bewegungen der Hinuntergehenden. Da ist manch Bauernkind, das wie eine geborne, an Hoheit und Freiheit gewöhnte Prinzessin die Stufen hinunterschreitet. Da sind schöne, junge, kräftestrotzende Burschen vom Land, und von was für einem Land, nicht Flachland, nicht Burschen von Ebenen, sondern Burschen, hervorgebrochen aus tiefen, wunderlich in die Berge eingehöhlten Tälern, eng manchmal, wie der Arm eines etwas aus der Art geschlagenen, größeren Menschen. Das sind Burschen von Bergen, wo die Äcker und Felder steil in die Einsenkungen hinabfallen, wo das duftende, heiße Gras auf winzigen Flächen dicht neben schauervollen Abgründen wächst, wo die Häuser wie Tupfe an den Weiden kleben, wenn einer unten auf der breiten Landstraße steht und hoch hinaufsieht, ob es etwa da oben noch Menschenwohnungen geben könne.

Die Sonntage hat Kleist gern, auch die Markttage, an denen alles von blauen Kitteln und Bäuerinnentrachten wimmelt und gramselt auf der Straße und in der Hauptgasse. Dort, in der Hauptgasse, sind unter dem Bürgersteig, in steinernen Gewölben und in leichten Buden Waren aufgestapelt. Krämer schreien bäuerlich-kokett ihre billigen Kostbarkeiten aus. Meistens scheint ja an solch einem Markttag die hellste, wärmste, dümmste Sonne. Kleist läßt sich von dem lieben, bunten Menschengetümmel hin und her schieben. Überall duftets nach Käse. In die besseren Kaufläden treten die ernsthaften, bisweilen schönen Landfrauen bedächtig ein, um Einkäufe zu machen. Viele Männer haben Tabakspfeifen im Mund. Schweine, Kälber und Kühe werden vorübergezogen. Einer steht da und lacht und treibt sein rosafarbenes Schweinchen mit Stockschlägen zum Gehen. Es will nicht, da nimmt er es unter den Arm und trägts weiter. Die Menschen duften zu ihren Kleidern heraus, zu den Wirtschaften heraus tönt Lärm von Zechenden, Tanzenden und Essenden. All die Geräusche und all die Freiheit dieser Töne! Fuhrwerke können manchmal nicht durchfahren. Die Pferde sind ganz von handelnden und schwatzenden Menschen umzingelt. Und die Sonne blendet so exakt auf den Gegenständen, Gesichtern, Tüchern, Körben und Waren. Alles bewegt sich, und das sonnige Blenden muß sich so schön natürlich mitfortbewegen. Kleist möchte beten. Er findet keine majestätische Musik schöner und keine Seele feiner als Musik und Seele dieses Menschentreibens. Er hätte Lust, sich auf einen der Treppenabsätze zu setzen, die in die Gasse hinunterführen. Er geht weiter, an Weibern mit hochaufgerafften Röcken vorbei, an Mädchen, die Körbe ruhig und fast edel auf den Köpfen tragen, wie Italienerinnen ihre Krüge, wie ers kennt aus Abbildungen, an Männern, die gröhlen, und an Betrunkenen, an Polizisten, an Schuljungens, die ihre Schulbubenabsichten mit sich herumtragen, an schattigen Flecken, die kühl duften, an Seilen, Stöcken, Eßwaren, falschen Geschmeiden, Mäulern,

Nasen, Hüten, Pferden, Schleiern, Bettdecken, wollenen Strümpfen, Würsten, Butterballen und Käsebrettern vorüber, zu dem Gewimmel hinaus, bis an eine Aarebrücke, an deren Geländer gelehnt er stehen bleibt, um in das tiefblaue, herrlich dahinströmende Wasser zu schauen. Über ihm glitzern und strahlen die Schloßtürme wie flüssig-bräunliches Feuer. Es ist ein halbes Italien.

Zuweilen, an gewöhnlichen Werktagen, scheint ihm das ganze Städtchen von Sonne und Stille verzaubert zu sein. Er steht still vor dem seltsamen, alten Rathaus mit der scharfkantigen Jahreszahl im weißschimmernden Gemäuer. So verloren ist alles, wie die Gestaltung irgend eines Volksliedes, das die Leute vergessen haben. Wenig Leben, nein, gar keins. Er steigt die holzbedeckte Treppe zum vormals gräflichen Schloß hinauf, das Holz duftet nach Alter und vorübergegangenen Menschenschicksalen. Oben setzt er sich auf eine breite, geschweifte, grüne Bank, um Aussicht zu haben, aber er schließt die Augen. Entsetzlich, wie verschlafen, verstaubt und entlebendigt das alles aussieht. Das Nächstliegende liegt wie in weiter, weißer, schleierhafter, träumender Ferne. Es ist alles in eine heiße Wolke eingehüllt. Sommer, aber was eigentlich für Sommer? Ich lebe nicht, schreit er und weiß nicht, wohin er sich mit Augen, Händen, Beinen und Atem wenden soll. Ein Traum. Nichts da. Ich will keine Träume. Schließlich sagt er sich, er lebe eben viel zu einsam. Er schaudert, empfinden zu müssen, wie verstockt er sich verhält der Mitwelt gegenüber.

Dann kommen die Sommerabende. Kleist sitzt auf der hohen Kirchhofsmauer. Es ist alles ganz feucht und zugleich ganz schwül. Er öffnet das Kleid, um die Brust frei zu haben. Unten, wie von einer mächtigen Gotteshand in die Tiefe geworfen, liegt der gelblich und rötlich beleuchtete See, aber die ganze Beleuchtung scheint aus der Wassertiefe heraufzulodern. Es ist wie ein brennender See. Die Alpen sind lebendig geworden und tauchen ihre Stirnen unter fabelhaften Bewegungen ins Wasser. Seine Schwäne umkreisen dort unten seine stille Insel, und Baumkronen schweben in dunkler, singender und duftender Seligkeit darüber. Worüber? Nichts, nichts. Kleist trinkt das alles. Ihm ist der ganze dunkelglänzende See das Geschmeide, das lange, auf einem schlafenden großen, unbekannten Frauenkörper. Die Linden und Tannen und Blumen duften. Es ist ein stilles, kaum vernehmbares Geläute da, er hörts, aber er siehts auch. Das ist das Neue. Er will Unfaßliches, Unbegreifliches. Unten im See schaukelt ein Boot. Kleist sieht es nicht, aber er sieht die Lampen, die es begleiten, hin und herschwanken. Er sitzt da, vorgebeugten Antlitzes, als müsse er zum Todessprung in das Bild der schönen Tiefe bereit sein. Er möchte in das Bild hineinsterben. Er möchte nur noch Augen haben, nur noch ein einziges Auge sein. Nein, ganz, ganz anders. Die Luft muß eine Brücke sein und das ganze Landschaftsbild eine Lehne, zum Daranlehnen, sinnlich, selig, müde. Es wird Nacht, aber er mag nicht hinuntergehen, er wirft sich an ein unter Sträuchern verborgenes Grab, Fledermäuse umschwirren ihn, die spitzen Bäume lispeln mit leise daherziehenden Windzügen. Das Gras duftet so

schön, unter dem die Skelette der Begrabenen liegen. Er ist so schmerzlich glücklich, zu glücklich, deshalb so würgend, so trocken, so schmerzlich. So allein. Warum kommen die Toten nicht und unterhalten sich auf eine halbe Stunde mit dem einsamen Manne? In einer Sommernacht muß einer doch eine Geliebte haben. Der Gedanke an weißlich schimmernde Brüste und Lippen jagt Kleist den Berg hinunter, ans Ufer, ins Wasser, mit den Kleidern, lachend, weinend.

Wochen vergehen. Kleist hat eine Arbeit, zwei, drei Arbeiten vernichtet. Er will höchste Meisterschaft, gut, gut. Was da. Gezaudert? Hinein in den Papierkorb. Neues, Wilderes, Schöneres. Er fängt die Sempacherschlacht an mit der Figur des Leopold von Österreich im Mittelpunkt, dessen sonderbares Geschick ihn reizt. Dazwischen erinnert er sich des Robert Guiskard. Den will er herrlich haben. Das Glück, ein vernunftvoll abwägender, einfach empfindender Mensch zu sein, sieht er, zu Geröll zersprengt, wie polternde und schmetternde Felsblöcke den Bergsturz seines Lebens hinunterrollen. Er hilft noch, es ist jetzt entschieden. Er will dem Dichterunstern gänzlich verfallen sein: es ist das Beste, ich gehe möglichst rasch zugrunde!

Sein Schaffen zieht ihm die Grimasse, es mißlingt. Gegen den Herbst wird er krank. Er wundert sich über die Sanftheit, die jetzt über ihn kommt. Seine Schwester reist nach Thun, um ihn nach Hause zu bringen. Tiefe Gruben liegen in seinen Wangen. Sein Gesicht hat die Züge und die Farbe eines in der ganzen Seele Zerfressenen. Seine Augen sind lebloser als die Augenbrauen darüber. Die Haare hängen ihm in dicken, spitzen Klumpen von Strähnen in die Stirne, die verzerrt ist von all den Gedanken, die ihn, wie er sich einbildet, in schmutzige Löcher und Höllen hinabgezogen haben. Die Verse, die ihm im Gehirn tönen, kommen ihm wie Rabengekrächze vor, er möchte sich das Gedächtnis ausreißen. Das Leben möchte er ausschütten, aber die Schalen des Lebens will er zuerst zertrümmert haben. Sein Grimm gleicht seinem Schmerz, sein Hohn seinen Klagen. Was fehlt dir, Heinrich, liebkost ihn die Schwester. Nichts, nichts. Das hat noch gefehlt, daß er sagen soll, was ihm fehlt. Auf dem Boden des Zimmers liegen die Manuskripte wie von Vater und Mutter scheußlich verlassene Kinder. Er gibt seiner Schwester die Hand und begnügt sich, sie lange und stillschweigend anzuschauen. Es gleicht bereits einem Glotzen, und das Mädchen schaudert.

Dann reisen sie. Das Meitschi, das Kleist die Wirtschaft geführt hat, sagt ihnen Adieu. Es ist ein strahlender Herbstmorgen, der Wagen rollt über Brücken, an Leuten vorbei, durch grobpflastrige Gassen, Leute schauen zu Fenstern heraus, oben ist Himmel, unter Bäumen ist gelbliches Laub, sauber ist alles, herbstlich, was weiter? Und der Fuhrmann hat eine Pfeife im Mund. Es ist alles wie immer. Kleist sitzt in eine Ecke des Wagens gedrückt. Die Türme des Thuner-Schlosses verschwinden hinter einem Hügel. Später, in weiter Ferne, sieht die Schwester Kleistens noch einmal den

schönen See. Ein bißchen kühl ist es jetzt schon. Landhäuser kommen. Na nu, solche vornehme Landsitze in einer solchen Berggegend? Weiter. Alles fliegt und sinkt vor den Seitenblicken nach rückwärts, alles tanzt, kreist und schwindet. Vieles ist schon in herbstliche Schleier gehüllt, und ein bißchen vergoldet ist alles von einem bißchen Sonne, die aus Wolken herausscheint. Solches Gold, wie das schimmert, und wie mans doch nur im Dreck auflesen kann. Höhen, Felswände, Täler, Kirchen, Dörfer, Gaffer, Kinder, Bäume, Wind, Wolken, ei was. Ists was Besondres? Ists nicht das Weggeworfen-Gewöhnlichste? Kleist sieht nichts. Er träumt von Wolken und Bildern und ein bißchen von lieben, schonenden, streichelnden Menschenhänden. Wie ist dir, fragt die Schwester. Kleist zuckt mit dem Mund und will ihr ein wenig zulächeln. Es geht, aber mühsam. Es ist ihm, als habe er vom Mund einen Steinblock wegräumen müssen, um lächeln zu können.

Die Schwester wagt vorsichtig von baldiger Inangriffnahme einer praktischen Betätigung zu reden. Er nickt, er ist selber der Überzeugung. Ihm flimmern musizierende, helle Scheine um die Sinne. Eigentlich, wenn er es sich aufrichtig gesteht, ist ihm jetzt ganz wohl; weh, aber zugleich wohl. Es schmerzt ihn etwas, ja, in der Tat, ganz recht, aber nicht in der Brust, auch nicht in der Lunge, nicht im Kopf, was? Wirklich? Gar nirgends? Ja doch, so ein bißchen, irgendwo, daß es ja sei, daß mans nicht genau sagen kann. Item, die Sache ist nicht der Rede wert. Er sagt etwas, und dann kommen Momente, wo er geradezu kindlich glücklich ist, und da natürlich macht das Mädchen gleich eine etwas strenge, strafende Miene, um ihms denn doch auch ein bißchen zu zeigen, wie sonderbar er eigentlich mit seinem Leben spiele. Das Mädchen ist eben eine Kleistin und hat Erziehung genossen, das, was der Bruder über den Haufen hat werfen wollen. Sie ist natürlich seelenfroh, daß es ihm besser geht. Weiter, hei, hei, ist das eine Wagenfahrt. Aber zu guter Letzt wird man ihn laufen lassen müssen, den Postwagen, und zu allerletzt kann man sich ja noch die Bemerkung erlauben, daß an der Front des Landhauses, das Kleist bewohnt hat, eine marmorne Tafel hängt, die darauf hindeutet, wer da gelebt und gedichtet hat. Reisende mit Alpentourenabsichten könnens lesen, Kinder aus Thun lesen und buchstabieren es, Ziffer für Ziffer, und schauen einander dann fragend in die Augen. Ein Jude kanns lesen, der Christ auch, wenn er Zeit hat und nicht etwa der Zug schon im Abfahren begriffen ist, ein Türke, eine Schwalbe, inwiefern sie Interesse daran hat, ich auch, ich kanns gelegentlich auch wieder einmal lesen. Thun steht am Eingang zum berner Oberland und wird jährlich von vielen tausenden Fremden besucht. Ich kann die Gegend ein bißchen kennen, weil ich dort Aktienbierbrauereiangestellter gewesen bin. Die Gegend ist bedeutend schöner, als wie ich sie hier habe beschreiben können, der See ist noch einmal so blau, der Himmel noch dreimal so schön, Thun hat eine Gewerbeausstellung gehabt, ich weiß nicht, ich glaube vor vier Jahren.

Komödiantenlied / von Rudolf Bernauer

Mein Vater hat mich davongejagt,
weil ich ihm meine Meinung gesagt,
weil ich zu wenig Jus studiert
und unsre dicke Magd verführt.
Heididelbidelbei,
Heididelbidelbei!
Mir wurst, mir gleich, mir einerlei.
Ich zog hinaus in Nacht und Wind. —
Mein Vater erzieht sein Enkelkind.

Heididelbidelbei! Als Komödiant
zieh ich durchs deutsche Vaterland,
trag Tag für Tag von Haus zu Haus
in Frost und Schnee die Zettel aus.
Heididelbidelbei,
Heididelbidelbei!
Komm auch an Vaters Haus vorbei.
Herr Vater, reicher Herr Vater mein,
ich lad Euch zur Komödie ein.

Mein Vater hat mich davongejagt,
nicht, weil ich ihm die Meinung gesagt,
auch nicht, weil ich kein Jus studiert —
nein: weil ich unsre Magd verführt.
Heididelbidelbei,
Heididelbidelbau!
Die Magd, die ist jetzt seine Frau.
Mein Vater hat das viele Geld,
ich aber hab die weite Welt.

Dies aber sei Euch gleich gesagt:
Bringt mit Euch unsre dicke Magd,
und, daß wir alle beisammen sind,
bringt mit Euch auch das liebe Kind.
Heididelbidelbei,
Heididelbidelbau!
Ins Schützenhaus zur ‚Grünen Au'
lad ich Euch zur Komödie ein —
und morgen wird wer begraben sein.

Wir spielen ein Vagabundenstück,
es kehrt ein Vagabund zurück.
Vor seines reichen Vaters Haus
da bläst er sich das Leben aus.
Heididelbidelbei,
Heididelbidelbei!
Dann schieß ich mir das Hirn entzwei. —
Sagt unsrer Köchin, daß sie sich schnäuz,
und sagt unserm Pastor, ich brauch kein Kreuz. —

Aus den ‚Liedern eines bösen Buben', die, mit Zeichnungen von Julius Klinger, nächstens in der Verlagsanstalt für Literatur und Kunst ‚Harmonie', Berlin, erscheinen.

Rundschau

Shaw und Wedekind in London

Im Court Theatre der Herren Vedrenne und Barker, die dieses durch sie berühmt gewordene Haus nun bald für ein andres, größeres vertauschen werden, gab man kürzlich von Shaw ‚Don Juans Höllentraum' und ließ darauf seinen Napoleon-Einakter folgen, der aus seiner frühern Zeit stammt. Und die londoner Freie Bühne, genannt Stage Society, die schon daran denkt, unter der geschickten Leitung Mr. Whelens sich ein eigenes kleines Kammerspielhaus zu bauen und damit ein neues Zentrum für eine lebendige Bühnenkunst in London zu schaffen, sie brachte soeben Wedekinds ‚Kammersänger' in einer vortrefflichen englischen Übertragung von eben jenem Mr. Whelen und von Shaws Gattin heraus. So konnten Shaw, der ‚Wedekind Englands', und Wedekind, der ‚Shaw Deutschlands', einander einmal in die Augen sehen. Vergleiche hinken, sagt man, und doch kann man aus ihnen lernen. Hier hatte man zwei Satiriker zusammen, die vieles miteinander gemeinsam zu haben scheinen, und doch kommen beide von ganz verschiedenen Ausgängen her und streben nach völlig getrennten Zielen.

In dem Deutschen ists dunkler Drang, sich selber zu finden und mit der Welt ringsum sich auseinanderzusetzen, immer vom völlig subjektiven Standpunkt aus. Er schlägt zu, er höhnt mit gellendem Lachen und oft sausender Peitsche, weil er selber so unruhig, so unsicher, so wurzellos ist, weil er im Strom des Lebens wie ein fast schon Ertrinkender ringt und wider die Strömung ankämpft; krampfhaft schlagen die Arme aus, trotzig hebt sich die Brust über die immer fließenden, immer zerrenden Wellen den Fluß hinab, und der Mund tönt wieder von seltsamen Worten, die halb aus Angst und Entsetzen, halb aus Überdruß, Ekel und Verachtung geboren sind, die zu Klagen und Anklagen, zu Drohungen und Gespött sich formen, die oft schrill und gell klingen wie die grausen Pikkoloflöten des Wagnerschen Geisterschiffes, dann und wann aber wie aus den innersten Tiefen einer gequälten fühlenden Menschenbrust hervorquellen, zu wahrer Poesie geworden. Ein schweres Menschenschicksal, ein Lebensringen spricht aus allem und spricht zu allen, und aus dem Spotten wird Trauern, aus dem Lachen fast Weinen.

Und nun der Ire. Ihm eignet im höchsten Grade, was dem andern zu seinem Unglück so völlig mangelt: ein eiserner, sicher gerichteter Wille und, bei aller scheinbar subjektiven Willkürlichkeit, ein objektives Auge und Ohr. Kein im Inneren tobender Gott trieb ihn, zu sagen, was er leide, keine eingeborene Notwendigkeit zwang ihm die Feder in die Hand, sondern der starke Wille, der aus langsam erwachsener Erkenntnis entstammt. Nicht weil er selber so grenzenlos litt, schleuderte er der Gesellschaft all den Spott und Hohn ins Gesicht, sondern weil er meinte, er könne damit — wie einst ein Hogarth in seiner Kunst — als ein praeceptor Britanniae, als eine Art Gottesgeißel, erneuernd, lebensgestaltend eingreifen, und dann freilich

auch, weil er durch einen seltsamen Charakterzug eine Freude, ja wohl gar Befriedigung darin empfindet, Hiebe rechts und links auszuteilen, wie ein Fuhrknecht so gern seine Peitsche schwingt und am lauten, knallenden Klatsch sich baß ergötzt.

Nirgends vielleicht treten diese zwei Seiten Shawscher Eigenart so stark zu Tage wie in seinem Zwischenspiel ,Don Juan in der Hölle', das ja von einem Theaterstück nichts an sich hat, das aber doch durch die lebendige Darstellung und die wirklich raffinierte Art, mit der es hier auf die Bühne gestellt wurde, höchst anregend und bis zu einem gewissen Grade beinahe dramatisch wirkte. Im Court Theatre schwört man nicht auf einen bestimmten Darstellungsstil. Die Aufgabe hat ihn mit sich zu bringen, und aus Nöten der kleinen, antiquierten Bühne weiß man Tugenden zu machen. In dieser Höllenszene nahm man seine Zuflucht zu den Künsten der Nekromanten, die auf unerklärbare Weise in ihrem stockdunkeln Raum, in den man aus erleuchtetem Hause hineinschaut, Uhren oder Tauben aus einer Vase rechts in eine solche links verschwinden lassen oder gar Menschen köpfen, und was dergleichen Kunststücke mehr sind. Die Zeit- und Raumlosigkeit der Szene mußte sich so jedem ganz außerordentlich lebhaft aufdrängen. Selbst die Stühle, auf denen die Sprechenden dann und wann Platz nahmen, waren unsichtbar; sie schienen in der Luft zu sitzen, im Nichts. Und nun all die seltsamen Worte und Meinungen, halb ernst, halb spöttisch, die von diesen Seelen in der Hölle ausgesprochen werden, Seelen, die doch in köstliche Gewande, vom Künstler Ch. Ricketts nach Velasquez entworfen, gekleidet waren! Der offenbar beabsichtigte Eindruck, eines jener seltsam tiefen, verschlossenen und doch zugleich so beredten Porträts Velasquez zum Sprechen zu bringen, zum Sprechen zu zwingen, er war erreicht. Gegenüber dieser ,Diskussion' fiel dann das Napoleonstück stark ab; es schien fast, als hätte Shaw damit nur beabsichtigt, sein englisches Publikum in einen Zustand absoluter Hilflosigkeit und geistiger Widerstands- und Widerspruchslosigkeit zu versetzen, um dann unter der Maske des Menschenschlächters Napoleon ihnen zu sagen, ,was das englische Volk in Wirklichkeit ist'.

Shaw hat man hier spielen *gelernt*; es war auch so schwer nicht. Etwas Predigertum steckt hier den meisten in den Knochen; dem war nur eine Dosis moderner Ironie hinzuzufügen, und der Shaw-Stil war in der Hauptsache gefunden. Mit Wedekind ist es anders. Obwohl sein ,Kammersänger' noch sozusagen sein ,objektivstes', besser sein am meisten und mit bestem Erfolge nach außen projiziertes Stück ist, läßt es sich weder ,realistisch' noch im bloßen Shaw-Stil spielen. Beißende Ironie, bittere Satire und ein von Anfang bis zu Ende durchklingender Unterton schmerzlicher Tragik müssen ein Ganzes ausmachen, in dem Lachen, Zorn, Wehmut sich in fortwährendem Wechsel ablösen, da die Seele der Zuhörer vom Dramatiker wie ein Instrument benutzt wird, auf dem er in wilder Folge seine unerhörten Melodien spielt. Hier entschied man sich, wohl durch den ursprünglichen Schluß mit dem wirklichen Tode der unfrommen Helene dazu verführt, zu einer im ganzen realistisch ernsthaften Darstellung, deren tragisches Ende das Publikum, das vorher viel gelacht hatte, ganz verwirrt und fast vor sich selber beschämt zurückließ. In diesem Rahmen darf man der Aufführung Gutes nachrühmen. Ob der Subjektivist Wedekind freilich hier je dauernd Boden zu fassen vermag, ist recht zweifelhaft. Aber für seine Bekanntschaft ist man der Stage Society hier doch recht dankbar.

Frank Freund

Der Kammersänger

Nachdem man Frank Wedekind als Kammersänger in seinen eigenen ‚drei Szenen‘ gleichen Namens gehört hat, versteht man, warum es den Dichter trieb, sein Werk einmal selbst zu ‚interpretieren‘; versteht man auch, daß es ihn bis zum öffentlichen Widerspruch reizen mußte, diesen seinen Versuch mißverstanden zu sehen. Ihn von denjenigen, ‚die dafür bezahlt werden, daß sie wissen, was gut und was schlecht ist‘, in andrer Art, aber in gleichem Grade mißverstanden zu sehen, wie vorher die Schauspieler und, durch deren Schuld, die Zuschauer den ‚Kammersänger‘ mißverstanden hatten. Was war das nur für eine stillose und innerlich unzusammenhängende Farce, die bisher als Lückenbüßer vor oder hinter irgend einem Dreiakter heruntergetollt wurde! Ein Ritter vom hohen C, der nicht Droschkenkutscher, wohl aber Tapeziergehülfe gewesen war, ein internationaler Star, ein Windbeutel, ein platter Friseurkopf, ein geckiger Weiberheld, Herr Oskar Gerardo, kaiserlich königlicher Kammersänger, sprach Dinge, die im Munde eines pessimistischen Kunst- und Lebensphilosophen von Rang echt und überzeugend geklungen hätten. War gerade das eine besondere Teufelei des Karikaturisten Wedekind, diese Aussprüche einem typischen Tenoristen in den vielgeküßten Mund zu legen? Der Darsteller, in der Regel frei von der Stimme, aber nicht frei von der intellektuellen Unzulänglichkeit des typischen Tenoristen, machte sich keine Skrupeln. Er entdeckte einen unüberbrückbaren Gegensatz zwischen den komischen Erlebnissen dieses umflatterten Kammersängers und seinen tiefernsten Worten, und da die Worte ihm die Komik zu gefährden schienen, so strich er zwei Drittel von ihnen weg. Was blieb, war eine ganz spaßhafte Angelegenheit mit flüchtigen tragischen Lichtern, die nicht unbedingt von Wedekind zu stammen brauchte. Kann mans dem Dichter verargen, daß er sein Drama endlich so zu zeigen wünschte, wie er es sieht? Er stellte es also, im Kleinen Theater, in den Mittelpunkt eines Abends, dessen Einleitung man verschlief und dessen Epilog man vermied, um sich einen außerordentlich starken Eindruck möglichst rein zu erhalten.

‚Es hat einmal ein großer Weiser gesagt: Gutmütig sind sie alle!‘ heißt es an einer Stelle des ‚Kammersängers‘ von den Künstlern. Der Weise hat es von den Dirnen gesagt. Wedekind weist den Zusammenhang zwischen Kunst und Prostitution nach. Gerardo ist kontraktlich verpflichtet, für Geld und zu jeder Zeit das zu tun, wozu Liebe und Stimmung abzuwarten das Natürliche wäre. Er opfert sein Lebensglück, um Genuß zu spenden. Von einem Sklaven, wie er es ist, die kleinste Aeußerung persönlicher Freiheit zu verlangen, wäre zu viel verlangt. Die Neugier des Publikums klammert sich an sein Privatleben ebenso krampfhaft wie an sein Auftreten. Er gehört, ärmer als der Ärmste, der doch irgend einen Schlupfwinkel hat, mit jedem Atemzuge der Öffentlichkeit an. Hier ist Tragik.

Wedekind will offenbar nicht, daß über diese Tragik so gelacht wird, wie es in allen frühern Aufführungen der Fall war. Dort drang sie freilich niemals durch. Wedekind will, daß sie durchdringt, und er hat trotzdem kein sonderliches Interesse daran, daß sie uns Tränen erpreßt. Ihn erfüllt dem Leben gegenüber eine ungerührte Ergriffenheit, eine gleichmütige, unethische, kalte Wahrhaftigkeit, und er hat die Fähigkeit, dieses sein Weltgefühl zum Ausdruck zu

bringen. Zunächst als Dichter. Bei einer bestimmten Replik des Kammersängers, die er sehr erregt sprechen könnte, ist angegeben, daß er sie ‚sehr sachlich' spricht. Das ist das Kennwort für Wedekind. Sehr sachlich ist das Schicksal des siebzigjährigen Komponisten Dühring behandelt. Höchst kunstvoll wird erreicht, daß man mehr an die allgemeinen Musikzustände als an die individuelle Geschichte des unglücklichen Greises denkt. Das geistige Vergnügen an den satirischen Hieben des Sozialkritikers Wedekind verhindert den Zuhörer, sich sentimentalen Regungen hinzugeben. Ebenso sehr sachlich ist das Schicksal der Frau Helene Marowa behandelt. Ein paar schärfere Persönlichkeitszüge, und unser schmerzlichstes Mitgefühl würde aufgerufen. Es ist aber nur in notdürftigen Umrissen das typische Frauenlos hingezeichnet: was für den Mann, und namentlich für den Künstler, Intermezzo bleibt, als Lebensinhalt tragen zu müssen. Sehr sachlich ist schließlich das Schicksal des Kammersängers behandelt. Fest und klar, unerbittlich und unabänderlich.

Wenn Wedekind diesen Kammersänger spielt, so kommt, verstärkend, noch die Sachlichkeit seiner schauspielerischen Prinzipien hinzu. Die Prinzipien eines Künstlers sind die Verschleierungen seiner Schwächen. Wedekind hat sich mit einsichtiger Beschränkung zum Sprecher erzogen, weil er kein Schauspieler im üblichen Sinne ist. Technisch-artistisch angesehen, steht eine fertige und farbige Gestalt wie der Professor Dühring des erfreulich fortschreitenden Herrn Licho hoch über diesem Gerardo. Wedekind hat mit der Ungefügigkeit seines Körpers, mit der Plumpheit seines Ganges, mit der Befangenheit seiner Geberden, mit der Starrheit seiner Gesichtsflächen und mit der Widerspenstigkeit seines Gedächtnisses so verzweifelt zu kämpfen, daß nicht leicht die Illusion eines lebendigen Menschen entsteht. Aber er kämpft auch wirklich ‚verzweifelt'. Das gibt ihm diese erstaunliche Intensität, die die Zuhörer vor der Bühne und auf der Bühne hinreißt und vor allen andern seine Frau, wo nicht für uns zu einer bedeutenden Schauspielerin, doch mindestens für ihn zu einer zuverlässigen Partnerin macht. Es ist nicht die Intensität schauspielerischer Gestaltungskraft: es ist die Intensität dichterischer Schöpferfreude, einer Schöpferfreude, die mit der Vollendung des Dichtwerks nicht befriedigt ist und sich als suggestive Rhetorik fortsetzt. Der Wortkünstler Wedekind ist auch auf der Bühne ein Fanatiker des Worts. Er hat in diesem umfangreichsten aller Einakter kein Wort gestrichen und läßt uns das nicht einen Augenblick bedauern. Aber diese bannende Wirkung ist ihm vielleicht doch nur möglich, weil er den Kammersänger nicht allein meisterhaft spricht, sondern zu einem kleinen Teil auch tatsächlich verkörpert. Ein blondlockiger, blauäugiger und kleinschädliger Manrico ist das selbstverständlich nicht. Aber warum sollte ein kluger Charakteristiker aus der Schule Mahlers nicht so aussehen und trotzdem die Frauen verrückt machen und von allen europäischen Bühnen mit Gold aufgewogen werden? Man braucht ja nur die Augen zu schließen und dieses prachtvoll dröhnende Organ ganz auf sich wirken zu lassen, um sich mühelos vorstellen zu können, daß es im Gesang den siegreichsten Glanz entfalten wird. Ein Gott der Kunst und ein königlicher Verschwender von Schönheit, der ein atemloses Leben der Erniedrigung führt, sich seines Schicksals tief bewußt ist, es in leuchtende Worte zu fassen weiß und mit der Resignation der Weisheit trägt: eine so große, untragische, weil kampflose Tragödienfigur ist Frank Wedekinds Kammersänger. S. J.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9



Der Findling Simeon

Ein serbisches Volkslied

Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Victor Tausk

Der Findling Simeon' ist ein christlicher Ödipus. Äußere Zusammenhänge mit dem griechischen oder gar dem sophokleischen Ödipus sind auf dem Wege der historischen Forschung nach der Übertragung des Stoffes in das serbische Volk nicht zu ermitteln.

Könige von Budim (Ofen in Ungarn) kommen in der serbischen Volkssage erst zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts vor, also zu einer Zeit, da zwischen den Südslawen und den Griechen ein Verkehr von solcher Innigkeit nicht stattfand, daß ein poetischer Stoff aus dem Herzen eines Volkes in das des andern hätte verpflanzt werden können. Aus dieser Zeit stammt die Sage vom ‚Findling Simeon'. Auf dem Wege der Literatur aber konnte die Sage unmöglich in das damals vollkommen ungebildete, analphabetische Volk, dessen Schriftzeichen nur in wenigen Mönchsklöstern gehütet und geübt wurden, gelangt sein.

Wir haben es hier — es bleibt kaum ein andrer Schluß übrig — mit einer poetischen Seelenwanderung zu tun. Der in Griechenland gestorbene Ödipus wird zweieinhalb Jahrtausende später bei den Serben wiedergeboren, als Kind der Blutschande. Um dieses Moment ist die Sage vom Findling Simeon reicher als die vom Sohne des Laios und der Jokaste. Hier ist zugleich eine interessante Ähnlichkeit mit der Hofmannsthalschen Vorbereitung der Ödipuskatastrophe gegeben. Gleichwie bei Hofmannsthal das ins Blut gezeugte Schicksal den Sohn in die Arme der Mutter treibt, muß auch Simeon, in Blutschande empfangen, in Blutschande fortzeugen. Aber nicht Böses zeugt er fort. Hier kommt das Christentum der poetischen Rechtfertigung der Schönheit, die in der unerlaubten Umarmung der Geschwister liegt, zu Hilfe. Die Reue und Buße des Sünders hat allen Fluch der Sünde von seinem Schicksal genommen. Die Frucht, die er der Mutter in den Schoß gezeugt, ersteht nach drei Jahren, nachdem das Bußwerk vollbracht ist, zu entsühntem Leben. Das Lied klingt mit einem Triumph des göttlichen Verzeihens aus, wie ein ähnlicher in keinem Liede der Welt noch verkündigt wurde: die Frucht der Liebe zwischen Mutter und Sohn ist der

heilige Sawa, der Erleuchter, der erste große geistige Kulturträger der Serben. Soweit die christliche Absicht des Gesangs. Es ist eine maßlose Ironie, daß mit Hülfe des Christentums Ästhesis über Ethos siegen muß. Sankt Sawa ist im zweiten Geschlecht der Sohn der Wahl, die Mann und Weib aneinander gepreßt hat, ohne für die Frage des Gesetzes einen andern Raum gelassen zu haben, als eben die Antwort: „Nach uns die Sintflut" fugenlos erfüllen kann.

Der Findling Simeon

Kaiser Stefan zecht des roten Weines
Zu Budim, der weißen, stolzen Veste.
Es kredenzt den Becher ihm zum Trunke
Andjelija, seine junge Schwester.
Auf dem Zecher ruht ihr frohes Auge,
Und sie greift versonnen nach dem Becher,
Führt ihn fest dann an die roten Lippen.
Perlend schimmert durch die blasse Kehle,
Durch die feine Haut die Flut des Weines.
Stefan sahs und sprach zu seiner Schwester:
„O Andjuscha, meine liebe Schwester,
Wärs nicht Sünde und von Gott verboten,
Küßt ich heute noch dein weißes Antlitz!"
Es entgegnete darauf die Schwester:
„Kaiser Stefan, du mein lieber Bruder,
Nimm mich doch, begehrst du meines Kusses!
Ist es Sünde, wird uns Gott vergeben!"
Stefan küßte seiner Schwester Antlitz.
Als zum sechsten Mal der Mond sich neute,
Da empfing der Liebe Frucht das Mädchen;
Trug den schweren Schoß wohl durch drei Jahre.
Nach drei Jahren, als die Frist verstrichen,
Löst ein Knab zum Licht sich aus dem Schoße.
Kaiser Stefan bangte vor dem Knaben,
Und er nahm von Silber eine Truhe,
Legt den Knaben in die Silbertruhe,
Trug die Truhe hin zum weiten Meere,
Warf die Truhe in des Meeres Mitte.
Ging darauf ein Halbjahr wohl vorüber;
Zogen Fischer nach dem weiten Meere,
Schleppten Netze beuteschwer zum Strande,
Fanden hier die kleine Silbertruhe.
Und die Fischer mühten sich vergeblich,
Wohl das Schloß der Truhe zu erschließen.
Brachten sie zum Kloster auf dem Berge,
Gaben sie des Klosters greisem Prior.

Schnell erschloß der fromme Mann die Truhe.
Lebend lag darin ein kleiner Knabe.
Und der Prior nahm den kleinen Knaben,
Hob ihn segnend aus der Silbertruhe,
Küßte segnend ihn mit frommem Kusse,
Und er taufte Simeon den Knaben,
Nahm das Kind in Vaterschutz und Pflege.
Wunderbar erwuchs der junge Knabe:
Als zum Jahr es war, da ragt er häuptlings
Über Knaben wohl von sieben Jahren.
Als das Jahr zum achten Mal sich neute,
Griff zum Roß der Knab und zum Gewaffen.
Und es sprach zu ihm der greise Prior:
„Simeon, mein lieber Sohn und Schüler!
Kaiser Stefan starb zu Budims Vesten.
Ohne Erben steht sein Thron und öde,
Wild umstritten von des Reiches Rittern.
Nimm dein Roß und nimm dein blank Gewaffen,
Zieh nach Budim zu der weißen Veste,
Tummle dich am Wahlfeld mit den Rittern.“
Und der Knabe zog zu Budims Veste,
Traf im wilden Streit des Reiches Ritter,
Wer des Reiches Krone sollt erbeuten
Und des Kaisers Schwester zur Gemahlin.
Also sprach da Simeon der Knabe*):
„Gott mit Euch, Budims erlauchte Herren!
Schleudert in die Luft des Reiches Krone,
Sehet zu, auf wen sie stürzend falle!
Diesem sei zu Teil das Reich, die Krone
Und des Kaisers Schwester zur Gemahlin!“
Es geschah, wie Simeon geheißen.
Aus den Lüften stürzend, fiel die Krone
Auf die Schultern Simeons, des Knaben.
Da erfaßte Neid und Gram die Ritter.
Sie ergriffen Simeon den Knaben,
Schleppten ihn gefesselt in die Kirche
Wie in eines Kerkers kühle Mauern.
Wieder flog die Krone in die Lüfte,

*) Eine Variante des Liedes bringt statt der folgenden Szene, in der übersinnliche Mächte das äußere Schicksal Simeons bestimmen, eine Szene, in der Simeon mit den Rittern um Krone und Weib ringt und so durch eigne Kraft das vorbestimmte Schicksal erfüllen muß (siehe: Hofmannsthals Ödipus).

Stürzend fiel sie auf das Dach der Kirche,
Berstend wich das Dach der heil'gen Kirche,
Auf des Knaben Schultern fiel die Krone.
Und die Ritter wichen vor dem Wunder,
Gaben dem Erwählten Reich und Krone
Und des Kaisers Schwester zur Gemahlin.
Nun zu Pferde stieg der junge Kaiser.
Mit ihm zog die Mutter Andjelija
Nach dem heil'gen Berg zum greisen Prior.
Und es küßte, dreimal Rast erholend,
Seine Mutter Simeon der Knabe.
Als zum heil'gen Berge sie gekommen,
Trat der greise Prior aus dem Kloster.
Grüßend sprach er also zu dem Knaben:
„Ei, was soll es, Simeon, mein Knabe!
Ist nicht Stefans Reich dir zugefallen?"
Sprach der Knabe zu dem greisen Prior:
„Wohl, mein Vater, fiel mir zu die Krone
Und des Kaisers Schwester als Gemahlin!
Drei Mal nahm das Mädchen ich zu eigen,
Rast erholend auf dem Weg zum Kloster."
Und es sprach darauf der greise Prior:
„Fluch dem Tage, dem verhängnisschweren!
Rats erholt ich aus den heil'gen Büchern.
Sieh, mein Knabe, was die Bücher sagen!"
In den Büchern stand das grause Schicksal,
Und der Knabe las die bangen Zeilen.
Bange quoll aus seinem Aug die Träne.
Und der Prior weist den Weg zur Buße:
Eisesnacht und schwere Kerkermauern,
Wo das Wasser um die Kniee flutet,
Schlangen sich und Skorpione paaren.
Nach drei Jahren löst der Greis die Riegel,
Fand im Kerker seinen toten Knaben.
Bei des Knaben Leiche lichtumflossen
Hielten Wacht drei heil'ge Gottesengel:
Petrus wars und Nikolaus der heil'ge
Und Maria, Gottes reine Mutter.
Segen strömt zu Andjelijas Schoße,
Zur Empfängnis der entsühnten Liebe.
Und sechs Monde trug sie schweren Segen.
Nach sechs Monden löste sich zum Lichte
Aus des Mädchens Schoß ein kleiner Knabe,
Und der Knabe war der heil'ge Sawa.

Ein Spiel / von Stefan Großmann

Den „Faust“, den zweiten Teil des großen Gedichts, habe ich im Burgtheater zweimal gesehen (und eigentlich noch keinmal gehört). Das eine Mal vom Parkett aus, das andre Mal zufällig, eine Viertelstunde lang von der Hinterbühne aus. Es war, glaub ich, bei der zweiundachtzigsten Probe. Die kolossale Bühne lag in düsterer Halbfinsternis da, ein Führer neben oder vor mir sagte alle Augenblicke: ‚Achtung! ... Vorsicht! ... Rechts gehen ... Hier liegt ein elektrischer Draht ... Geben Sie acht auf den Balken!‘ Eine tiroler Gipfelwanderung verlangt nicht soviel Aufmerksamkeit. Der Apparat zum ‚Faust‘ ist ungeheuerlich. Überall haushohe Leitern, turmhohe Gerüste, endlos wallende Vorhänge, Kulissen, Reflektoren, Rollwagen. Da hingen vom domhohen Schnürboden blaue Schleier bis zum Fußboden herunter, da standen gekrätschte Leitern, hoch wie Aussichtstürme, und das grelle Licht, das in weißem Kegel aus den Reflektoren hervorbrach, zwang das Auge plötzlich zum Wegschauen, zum Umdrehen in die Finsternis. Ein paar Schritte weiter, im Schlagschatten der Kulissen, wars nämlich stockfinster. Dort im Dunkeln tut sich, kaum ist das Auge die Vorgänge im fast lichtlosen Raum gewöhnt, eine enorme rechtwinklige Tiefe auf. Dazu Rufe, Pfiffe, Schreien, Poltern und ein halbes Hundert Arbeiter, die auf die Gerüste klettern, hoch oben im geheimnisvollen Vielerlei des Schnürbodens verschwinden, dann wieder plötzlich an einem vorüberschießen und mit keckem Satz hinunterspringen in jene große rechtwinklige Tiefe ... Ein Glockensignal! Jetzt steigt aus der Tiefe langsam die nächste Szene herauf, mit allen schon gestellten Dekorationen ... Im Finstern grüßt jemand. Es ist ein Schauspieler, der hier, verzweifelnd auf- und abmarschierend, auf sein Stichwort wartet ... Noch wilderes Rennen, Schreien, Poltern, Räumen ... Aber da bin ich durch die dunkle Wirrnis der ungeheuern Halle glücklich zu einem Ausgang gelangt und trete ins Freie. Das war so in der fünften Stunde der zweiundachtzigsten Probe zum zweiten Teil des Faust! Draußen im Licht kam mir dies alles unzweifelhaft närrisch vor. Ein Schau-Spiel ward so vorbereitet. Die Schauenden wurden gewiß befriedigt, wo aber ist das Spiel geblieben? Ungeheure technische Anstrengungen und Bewältigungen! Jede Vorstellung ein Sieg über hundert Tücken der Theaterobjekte! Aber wie konnte, wo konnte hier noch Raum sein für die leichte Laune, aus der gerade das Spiel, das Spiel zum Schauen, geboren wird? Die Theatertechnik hat kaum je einen exaktern Sieg errungen. Aber was sie gebar, war kein freies Spiel der Künste mehr, sondern ein musterhaft exerziertes Manöver ...

Fünf Wochen später erlebte ich die Geburt eines Schau-Spiels. Da hatten draußen in Schönbrunn auf einer Wiese ein paar junge Maler und Kunstgewerbler eine Bühne errichtet. Am Tage vor der geplanten Aufführung wurde sie fertig gehämmert. Eine Bühne, die im Halbkreis angelegt war. Weicher, weißer Stoff umgrenzte den Bühnenraum, zwei hohe Schlitze im

Stoff ermöglichten den Darstellern das Auftreten. Und hinter dem hohen Weiß dieser erquickend primitiven Bühne ohne Kulissen, ohne Schnürboden, ohne Gerüste und Behelfe, hinter dem weißen Halbrund nickten alte, hohe Kastanien mit der ganzen Breite ihrer grünen Gipfel ...

Ein Spiel! Einige Künstler wollten ein Fest geben.

Der Dichter Max Mell war gerade in guter Stimmung. (Eben hatte der berliner Preßpöbel sein Erstlingswerk verhöhnt.) Der Musiker Rudolf Braun war als Helfer erbeten. Da war eine Tänzerin Grethe Wiesenthal, die eben in glücklichster Tanzlaune war (sie hatte gerade ihren Abschied aus der Hofoper erwirkt), und da war die beste künstlerische Jugend der Stadt, die Schüler von Kolo Moser und Josef Hofmann, die darauf brannten, zu zeigen, wieviel Festlaune und Farbenfreudigkeit in ihnen herumteufelte. So ward am 6. und am 7. Juni auf einer schönbrunner Wiese ein Spiel ersonnen und aufgeführt, in dem die eigentliche Quelle echter Schauspielfreudigkeit wieder zu Ehren kam: der Spieltrieb! Spielend hat der Dichter Max Mell die Pantomime ‚Die Tänzerin und die Marionette' ersonnen, spielend hat der Musiker Rudolf Braun Töne dazu gefunden, spielend haben die jungen Maler (unter dem gespielt strengen Regime des Architekten Josef Eduard Wiemner) ihre Kostüme selbst entworfen, selbst bemalt und selbst geschneidert, in gemeinsamen Spielproben haben sie auf dem Hintergrunde dieser weißen Rundbühne szenische Bilder von einer Harmonie des farbigen und tönenden Akkordes vollendet, die dann an den Aufführungstagen dreitausend Wiener entzückt haben.

Die Pantomime von Max Mell ist einfach. Pantomimentexte müssen klar sein wie Volkslieder. Eine Pantomime, zu der man erst das Textbuch lesen muß, wäre mißraten wie Musik, die erst ‚erklärt' werden muß. Dieses stumme Spiel hatte folgenden Sinn. Ein junger König wirbt um eine Tänzerin, kniet vor ihr, bebt vor ihr, läuft ihr nach, die ihm tanzend immer wieder entschwebt ... Plötzlich bleibt sie versteinert stehen. Die Flöte eines Hirten, die man von weither hört, bezwingt sie. Da verstummt die Flöte. Jetzt wird die Tänzerin wieder tolle Tanzseele, die Ausgelassene wagt es, in den Thronsessel (das einzige Ausstattungsrequisit, das man auf der Bühne sah!) zu klettern, wagt es, mit dem Szepter Seiner Majestät umherzutanzen, ja sogar mit dem Königsmantel einen gassenbübisch frohen Tanz aufzuführen. Der König lächelt beglückt. Er kann den Blick nicht von ihr wenden, er muß sie anschauen für und für ... Entsetzt ist nur der Hofstaat. Die Bauern, die seitlich auf einer Bank beim Wein sitzen, kichern nur vor sich hin ... Da läuft der Hanswurst herein. Er trägt ein merkwürdig Wesen bei sich. Die Bauernkinder gucken mit großen Augen und spitzen gierig die Ohren, was denn das gut verhüllte Ding in der Hand des Hanswursts sei. Der enthüllt behutsam seinen Schatz: Es ist eine Marionette. Sie spaziert, gut gezogen, sehr gravitätisch umher ... Am Ende schauen nicht nur die Bauernkinder gefesselt auf das kuriose Ding, auch der junge König wird aufmerksam. Die Tänzerin wird zornig. Die

Tänzerin will nicht, daß ihr König sich für eine Marionette interessiere. Sie beginnt zu tanzen, um einen Blick des Königs zu erhaschen und dann festzuhalten. Vergebens. Ganz vertieft sieht die blutjunge Majestät auf das beinah beseelte Spielzeug. Die Tänzerin kauert sich verzweifelt auf die Erde. Am Ende reift der königliche Wunsch, die Marionette zu besitzen! Ein Wink des Königs sagt dem noch zaudernden Hanswurst, daß er für die Marionette eintauschen dürfe, was immer ihm hier gefalle. Nun schleicht der Hanswurst schmunzelnd an den Hofdamen vorbei. Ach, keine ist so hübsch wie seine Marionette. Aber die da? — Die Tänzerin, die verzweifelt am Boden liegt? Halt! Die nimmt der Hanswurst: Topp! ... Der König, in sein neues Spielzeug vertieft, nickt gnädig ‚ja'. Hanswurst zieht der Tänzerin seine Schellenkappe an, nun ist sie sein Eigentum. Da, plötzlich, tönt die Flöte wieder und gerade jetzt, da die Tänzerin mit flehenden Augen auf das rettende Erlebnis wartet, ist der Hirt da. Die Tänzerin braucht dem ländlichen Jungen nur ihre weinenden Augen zuzuwenden, und schon ist Hanswurst zu Boden geschleudert, die Tänzerin frei, Hirt und Tänzerin auf der Flucht ...

Natürlich werden sie eingefangen. Die Bauern haben dem Hanswurst suchen geholfen. Natürlich treten zwei knallrote Henker auf die Bühne, und natürlich soll der junge König im letzten Augenblick entscheiden. Jetzt erwacht die Majestät aus allen Maionettenspielen wieder, der Zauber der Tänzerin wirkt wieder. Die Krone will der König auf ihr Haupt setzen, doch nein, sie beugt den Kopf zur Seite. Nur frei will sie sein, frei von den Henkersstricken, frei von den Hanswurstblicken. Tanzen will sie, enttanzen, enthüpfen, entschlüpfen jedem Reich. ... Auch dem des täppisch-ernsten Schäfers. Wenn der König ihr die Rivalin, die Marionette, schenkt, dann läßt sie ihm dafür den jungen Werber, den Hirten. In der einen Hand die Marionette, mit der andern Hand eine lange Nase drehend, tanzt die Tänzerin hinaus. Ins neue Reich der künftigen Abenteuer. ...

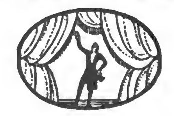
Zu dieser anmutigen, dabei nicht untiefen Handlung, die nur am Ende, finde ich, nicht fest genug geschlossen bleibt (was mit dem armen Hirten geschieht, weiß niemand), hat Rudolf Braun eine reizende Musik geschrieben. Ganz leicht, aus dem Handgelenk, wie sichs für ein Musikspiel gehört. Die jungen Maler haben den König, den Hofstaat, den Hanswurst, den Schäfer gemimt und ihr Wissen von der Schönheit der Bewegung diesmal in den eigenen Schnitt, die eigene Haltung und nicht zuletzt ins eigene Kostüm zu legen gewußt. Alle Kostüme waren von den jungen Künstlern selbst entworfen und schöner, als ich sie je auf einem Theater sah. Da waren etwa die Herren des Hofstaates. Sie trugen ganz lange schwarze Mäntel, einer der jungen Leute hatte dazu passende Schablonen ersonnen, und die wurden nun in weißer Farbe auf die schwarzen Stoffe aufgetragen. Ein Verfahren, das auf der Bühne viel öfter anwendbar ist, als gedankenlose Schneiderroutine ahnt. Phantastischere und dabei imponierendere Hofkostüme habe ich in den Hoftheatern nicht gesehen, wo dergleichen natürlich immer

ein Vermögen verschlingt. Der Tänzerin haben die jungen Leute ein ganz schlichtes (freilich vortrefflich geschnittenes) weißes Reformkleidchen angelegt, das mit herunterfließendem Goldflitter so reizend ausgestattet war, daß es ganz prächtig aussah. Der König hatte ein weißes Kostüm, umhüllt von einem mit Goldornamenten prachtvoll schablonierten Mantel. Königlicher sehen Rollers Opernkönige nicht aus. Die ganze Ausstattung kostete — verhältnismäßig — einen Pappenstiel. Es wäre denn, man setzte die künstlerischen Einfälle und die freudig getane Arbeit der jungen Künstler mit in Rechnung. Wie haben sich die jungen Menschen ihrer selbstersonnenen Kleider gefreut! Auch diese Freude gehörte zur Spiellust des Festes.

In der Dämmerung, wenn die Sonne unterging, wurde das Spiel auf einer Wiese in Schönbrunn aufgeführt. Es war etwas Zauberisches an diesem Sommernachtstraum. Das Zauberischste unbedingt jenes junge Mädchen, das die Tänzerin gab, Fräulein Grethe Wiesenthal. Ein elbisch Wesen von zartester Leichtigkeit, wie von jedem Windhauch getrieben, schwärmte hier über die weiße Traumbühne, und jeder dieser leichten Schritte war Musik. . . . Dieses lustige Windwesen verkörperte den tiefern Sinn des Tänzerinnenspiels. An Königen, an Hanswürsten, an Hirten kann dieses schwärmende Kind nur vorüberziehen; stehen, bleiben, seßhaft werden, kann diese Fliegseele nirgends! Sie ist eine Tänzerin durchs Leben und hat nur eine Seele: im Tanz! Ich wüßte nicht, welche lebende Tänzerin dieses eigentliche Tanzproblem, so frei von Erdenschwere, so gewichtslos-musikalisch, in Bewegungen träumen könnte wie dieses kindhafte Mädchen Grethe Wiesenthal!

Und was ist die letzte Quelle Wiesenthalschen Tanzes? Spieltrieb! Das Wesen der großen, das heißt: der instinktiven Tänzerin, der Tänzerin durchs Leben, es stammt nur aus starkem, unversehrtem Spieltrieb!

Dieser unvergeßliche Abend auf der schönbrunner Wiese war überhaupt aus der Freude spielender Menschen geschaffen worden. Eben deshalb wird er nicht wie eine Aufführung, sondern wie ein Festtagserlebnis, licht und leuchtend in der Erinnerung haften bleiben! Exakte Theatermanöverübungen, meisterhaft gedrillte Theaterexerzitien, ernsthaft ausgearbeitete und gut memorierte Theaterreflexionsergebnisse, von den banalen Alltagsresultaten des gewöhnlichen Theaterbeamtentums nicht zu reden, dies alles müssen wir in jedem Jahre an jeder Bühne reichlich genießen. Spiele, Lust- und Schau-Spiele, wirkliche Spiele, entstehen nur ganz zufällig, in seltenen Glücksstunden. Auf der schönbrunner Wiese sind solche Stunden gewesen.



Der Meister und die Jünger / von Benno Geiger

Der Meister

Der Meister stieg den hehren Hang empor
und hieß die Jünger in dem Tale bleiben,
des reinen Kleides weißer Schein verlor
sich in dem Heiligtume dunkler Eiben.

Er segnete das feierliche Laub,
er horchte hin und atmete den Schlummer;
sein Ohr blieb keinem Atemzuge taub,
und in ihm selber ward ein Leben stummer.

Er weilte nicht und erst am hellen Ziele
der Wanderung schlug er im Farbenspiele
der Wolken und der Luft ein kleines Zelt

sich auf. Des Morgens trat er vor die Fernen,
des Abends las er in den Sternen
und weinte lange für die ganze Welt.

Die Jünger

Im Tale blieben die gesamten Jünger,
behüteten und trieben laut das Vieh;
und auf den Acker warfen sie den Dünger,
der ihren Garben Ährenpracht verlieh.

Sie schnitzten sich empfindsame Schalmeien
aus langen Rohren in dem seichten Ried,
bisweilen hob und löste sich im Freien
gelind ein friedfertiges Hirtenlied.

Geschoren ward das krause Vlies der Lämmer
zu seiner Zeit; beim Schein des Dochtes woben
sie grobe Leinewand aus falbem Werg.

Zu unterst funkelten im Abenddämmer
die Hütten fröhlich: blaue Säulen hoben
sich von den Dächern zu dem nahen Berg.

Kasperletheater

Die Lustspielassociés / von Cuno

Ort der Handlung: die Villa in Ischl. Krumenthal, der Dichter, hat soeben sein tägliches Epigramm vollendet, macht es zur Absendung an den Berliner Börsencourier fertig und sucht nun einen modernen Dramatiker, dem für morgen etwas anzuhängen wäre. Plötzlich hält unten ein Wagen. Krumenthal setzt den Kneifer auf, fährt entsetzt zurück, bleibt aber doch wie angenagelt stehen, als sein alter Genosse in Apoll, Radelburg, naturburschenhaft die Treppe heraufspringt.

Radelburg: Grüß Dich Gott, lieber Freund. Wie gehts denn? (Er streckt dem andern herzlich die Hände entgegen)

Krumenthal: Nanu ... wat machen Sie denn hier? In die Zeit schreibt man doch Stücke.

Radelburg: Ich schreibe nur, wenn mir was einfällt.

Krumenthal: Ach, entschuldige! Det hab ich nich jewußt.

Radelburg: Aber, lieber Freund, gerade Du solltest das doch wissen. Wir haben doch früher immer zusammen gearbeitet.

Krumenthal: Jawoll. Aber denn haben wer doch immer nur jeschrieben, wenn mir was einfiel.

Radelburg (innerlich): So'n jiftijes Aas. (Laut) Lieber Freund, wozu die Spitzfindigkeiten? Du siehst, es ist mir auch allein gelungen, Erfolge zu erzielen.

Krumenthal: Ich weeß. Sehr scheen sind die Stücke. Blos die Witze muß man sich immer selber mitbringen, wenn man rinjeht ......

Radelburg: Na, und der ‚Weg zur Hölle' ....?

Krumenthal: Weg! Zur Hölle!

Radelburg: Na, und das ‚Husarenfieber'?

Krumenthal: Justav, mach Dir nich mausich! Da sind doch de Husaren von Skowronnek, und blos det Fieber is von Dir.

Radelburg: Oscar, wer im ‚Glashaus' saß, soll nicht mit Steinen schmeißen! Außerdem bin ich beim ‚Husarenfieber' durchaus nach modernen Kunstprinzipien zu Werke gegangen. Nach derselben Theorie, nach welcher Reinhardt den ‚Sommernachtstraum' inszeniert hat.

Krumenthal: Wieso?

Radelburg: Das ‚echte Moos' war mir dabei die Hauptsache.

Krumenthal: Justav, Du hast Dir sehr zu Deinen Vorteil entwickelt. Du kannst ja richtich jehende Witze machen ... Also wie is et? Woll'n wir de Konjunktur ausnützen? Woll'n wer schnell zusammen 'n Stick schreiben, eh sich die Stimmung bei Dir wieder ändert?

Nadelburg: Eigentlich sollte ich Dir böse sein . .

Krumenthal: Kannste machen. Bei die erste Abrechnung von Sliwinski biste ja doch wieder jut.

Nadelburg: Aber, wenn ichs Dir offen eingestehen soll: den Wunsch, wieder einmal etwas mit Dir zu arbeiten, hatte ich ja schon lange. Weißt Du, Skowronnek ist so schwerfällig. Er braucht zu einem Akt geschlagene drei Tage.

Krumenthal: In die Zeit mach ich'n kompletten Klassiker. Überhaupt, den Skowronnek hab ich in'n merkwürdigen Verdacht. Ich glaube, der schreibt wirklich 'n neues Stick, wenn er'n neues Stick schreibt . .

Nadelburg: Wenn man ihm nicht gut zuredet, bringt er so was fertig . . Übrigens: geben wir unser neues Stück Zickeln?

Krumenthal: Denn wären wir ja Martins-Gänse! Nee, wenn dieses Stück rauskommt, müssen wir mit dem Kollegen Schiller sagen können: ‚Der janze Hof is feierlich jeladen.' Spaß, bei unsern Verbindungen. Am Gendarmenmarkt wohnen auch noch Leute . . . .

Nadelburg (glücklich): Oscar . . .

Krumenthal: Justav . . . . willste'n Kognak?

Nadelburg: Danke, ja. (Sie stoßen an, trinken. — Lange Pause)

Krumenthal: Noch eenen?

Nadelburg: Danke, ja. (Wie oben)

Krumenthal: Zijarre?

Nadelburg: Danke, ja. (Sie sitzen und rauchen schweigend)

Krumenthal: Sag mal . . . . det muß doch nu ooch mal zur Sprache kommen . . . . Haste denn schon'ne Idee?

Nadelburg: Wäre ich sonst zu Dir gekommen? Also hör mal. (Eifrig) Wie wäre es mit einem jungen Witwer, der sich in seine Schwiegermutter verliebt . . . . Da ist ein andrer, der ihn verleumdet . . . .

Krumenthal: Das is een moderner Schriftsteller: der wird nachher rausjeschmissen.

Nadelburg: Sie glaubt der Verleumdung, macht mit dem andern 'ne Reise, um den Schwiegersohn zu entgehen. Etwa nach Jerusalem.

Krumenthal: Bist Du schon mal in Jerusalem jewesen?

Nadelburg: Nee.

Krumenthal: Na, denn können wers ja machen. Und denn schreibt ihr der Schwiegersohn 'ne kritische Ansichtskarte:

> ‚Bald folg ich dir nach fernen Landen,
> Wo manche viel zu lernen fanden.
> Dann schenkst Du mir, dem Seladon,
> Die Lieb — am Anti-Libanon.'

Nadelburg (strahlend): Oscar, Du bist noch immer der Alte!

Krumenthal: Nich wahr? So . . die Aktschlüsse machen wer Nachmittag von zwei bis drei. Und nu wollen wer Sliwinski telegraphieren. In den Hauptzügen is det Stick ja fertich . . . .

Wiener Notizen / von Willi Handl

Nun haben wirs bald überstanden; selbst die Bauern ziehen schon ab. Ihre Kuhglocken-Echtheit ist meist der letzte Nachgeschmack, der uns von der Saison bleibt. Erst war diese Echtheit, ein interessantes Produkt von Drill und Natur, immerhin so etwas wie eine künstlerische Kuriosität; jetzt ist sie nur mehr ein wenig kostbarer Industrie-Artikel. Man schürft sie irgendwo auf, wo das Material reichlich und die Zufuhr leicht ist; appretiert sie zum Theatergebrauch und muß dann nur noch für Absatzgebiete sorgen. Ein nicht sehr riskantes Exportgeschäft. Auch kaum mehr sehr einträglich, seitdem die Produktion ins Große geht. Die Schlierseer waren, das ist jetzt etwa ein Jahrzehnt, die Ersten in Wien. Man schrie vor Begeisterung über die Echtheit und Einheit dieser Truppe. Und es war in der Tat erstaunlich, zu sehen, wie sie, ohne Rückhalt und Scheu, ohne Fälschung und Verlegenheit, ihren Ton und ihr Leben auf der Bühne, vor Hunderten von Zuschauern beibehalten konnten. Das hatte ihnen allerdings ein Tausendkünstler von Regisseur beibringen müssen, der Bauerntum und Theaterspielerei gleich genau kennt und sehr wohl weiß, wie beide miteinander und durcheinander zu bewältigen sind. Man hielt es wohl damals auch für Kunst; war aber bald eines Besseren belehrt, als sich zeigte, daß auch diese beste, gelehrigste und natürlichste aller Bauerntruppen niemals imstande ist, etwas andres zu spielen als seichte Posse oder seichtes Rührdrama. Das heißt: ihr Leben und ihre Art können sie auf der Bühne herzeigen, solange kein Wort und kein Gefühl und kein Ereignis kommt, das sie über sich selbst zu stellen, in ein besonderes Verhältnis zu ihrem Dasein zu bringen versucht; denn dann versagen sie, weil sie über die Distanz zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit nicht weg können. Sie können sich auf dem Theater bestenfalls wiederholen; nicht sich darstellen. Ihr Naturalismus ist eben um diese Kleinigkeit ärmer, als der norddeutsche: um die geistige Kultur. Der Kreis der Späße, Zänkereien und Gewaltsamkeiten, in dem sich diese Naturspielerei bewegen kann, war bald ausgemessen. Und als die Konkurrenz kam, meist tölpischer und weniger gut gedrillt als diese erste Truppe, da wurde nicht mehr viel Aufhebens von der bäurischen Kunst gemacht; man ließ die Leute gewähren, als fahrende arme Schlucker, die aus dem trüben Rest der Saison noch ein paar nahrhafte Brocken herauszufischen kamen.

Unter den Letzten, die hier gespielt haben, war auch ein Ensemble aus Innsbruck. Die brachten nun doch, neben vielem Unsinnigen, auch Anzengruber und ein paar von den bessern Autoren, die sich bei uns des Dialektstücks angenommen haben. Darunter Franz Kranewitter aus Innsbruck. Von ihm erhoffen viele das Auferstehen der großen bäurischen Kraft im Drama Österreichs. Sein ‚Andre Hofer' ist von einem prachtvollen Trotz und von einer schönen Gedrungenheit des Worts. Nur bleibt er oft gar zu schwer im Niedrigen stecken, kommt zu keinem höhern, vollern Ausdruck. Eine Verhaltenheit, die bei aller Intensität den Geruch der Armut nicht

ganz abstreifen kann. Die Tiroler haben hier zwei Einakter von ihm gespielt: phantastische Paraphrasen über menschliche Leidenschaften. Das eine Stück, das den Geiz behandelt, zeichnet seine Menschen in hart eingedrückten Holzschnittlinien, in einem kraftvoll unbarmherzigen Stil, der gar sehr an schöne deutsche Legenden erinnert. Das zweite, mit einer Tendenz gegen die Trunksucht, verfällt in Plattheit, illustriert Moral und geberdet sich überhaupt ganz lesebuchmäßig. Man hat von diesen zwei Stücken den Eindruck: ein Dichter, der nicht recht weiß, wie seine Innerlichkeit sich am besten mitteilt. Zwischen seinem eigenen Ausdruck und dem der Menge, auf die er wirken möchte, schwankt er noch unruhig hin und her. Es scheint ihm an innerer Perspektive, an dem ruhigen Überblick über seine eigenen Kräfte zu fehlen. Und vielleicht wäre es gut, wenn er die gepriesene Provinz, der er ja unstreitig sein Bestes verdankt, auf eine Zeit verließe, um sich dann kräftiger, bewußter dort wiederzufinden.

Auch hier in Wien haben wir einen solchen, dem vor allem das Urteil über das fehlt, was seiner Kunst taugt, und die umsichtige Kraft, sich auf den rechten Weg zu bringen. Das ist Franz Schamann. Seine ‚Bismarck-Eiche' hat der verendenden Saison ein wenig national-politischen Lärm gebracht und ihm selbst hoffentlich ein Stückchen Geld. . . Der künstlerische Erfolg und das Gelingen dieses merkwürdigen Komödienversuchs läßt sich nicht beurteilen; die geizigen Finger der Zensur haben zu tiefe Löcher in den Text gebohrt. Da war kein rechtes Urteil über ihn zu gewinnen. Aber kurz vorher hatte das Kleine Schauspielhaus, das sich nun, nach mancherlei mißglückten Experimenten, hauptsächlich für ein Repertoire stark theatralischer oder literarisch qualifizierter Einakter entschlossen zu haben scheint — Felix Dörmann als Dramaturg hat da seine Hand im Spiel — Schamanns ‚Abschied' aufgeführt, den die Leser der ‚Schaubühne' kennen. Das gab, im kleinen, schon eher ein Bild dieser literarischen Physiognomie. Schamann ist ein Talent, das seine Kraft nicht zu führen versteht. Mit einer trotzigen, verbitterten Miene sucht er auf der platten Erde nach seinen Menschen, greift sie aus Staub und Schmutz und Gewöhnlichkeit heraus und will sie dann, mit einer Geberde, die oft etwas erstaunlich Titanisches hat, in die Höhe reißen, wo sie von den Stürmen großer Schicksale gepackt würden. Aber oft bricht ihm die schöne Geste mitten entzwei, wenn die Kraft der Einbildung versagt; er schnappt zusammen und endet im Flachen. Oder seinen Menschen geht in den Stürmen auf den dramatischen Gipfeln plötzlich der Atem aus, sie werden fahl, leer, unwahr. Dieses eine Große, den gleichmäßigen starken Zug von der Wahrheit der Natur zur Wahrheit der Idee, hat er noch kaum jemals aus sich herausgezwungen. Könnte er es, er wäre einer der theaterstärksten Dramatiker, die wir haben.

Man muß aber nicht glauben, daß wir jetzt hier schon ganz genußverlassen sind. Die ‚Lustige Witwe', von Brahms Gastspielen für eine Zeit vertrieben, kehrt nun wieder, herrlich wie am ersten Tage, zu uns zurück.

Und damit uns für die Zukunft nicht bange wird, hat sich die Zahl der wiener Operettenbühnen tröstlich vermehrt. Damit tritt der Wahnsinn, dessen akuter Zustand aus den vierhundert Aufführungen der ‚Lustigen Witwe' zu diagnostizieren war, in ein mehr chronisches Stadium, das stiller, aber gefährlicher schleicht und sicherlich länger währt. Wir werden also nächstens drei Operettenbühnen haben, zur höhern Ehre unsrer Kultur und für das tiefe Bedürfnis unsers Publikums. Ohne Zweifel auch für das Bedürfnis der Textdichter und Komponisten, die zu lange schon hinter dem beispiellosen Erfolg der ‚Lustigen Witwe' wie hinter einer unübersteiglichen Mauer händeringend gestanden und, erfolghungrig bis zur Verzweiflung, gewartet haben. Nun werden dem bedrohlich aufgestauten Strome dieser Produktion gleich drei Schleusen auf einmal geöffnet: Wasser auf die Mühlen der Theater-Spekulanten. Gott helfe dem Geschmack des lieben Publikums!

Rundschau

Skandinavisches Theater

Kopenhagen bot im Frühjahr eine gewiß unvollständige, aber doch hinreichend beweiskräftige Revue über das gesamte skandinavische Theater in einem von Dänen gespielten schwedischen Drama und zwei norwegischen Gastspielen. Beweiskräftig dafür, daß die Verjüngung der dramatischen Literatur von Schweden zu erhoffen ist, daß aber die Darstellungsfähigkeit bis jetzt nirgends darüber hinausgelangt, einzelne eigenartige Gestalten herauszustellen, während sich durchdringendes Ensemblespiel, einendes Regievermögen und das Hilfsmittel der Dekorationskunst noch im ärgsten liegen. (Wenn das kopenhagener Königliche Theater eine gerade vermöge dieser Faktoren abgerundete Holberg-Aufführung wie ‚Jeppe vom Berge' zu liefern vermag, so versagt für mein Gefühl hier wiederum Olaf Poulsen in der Hauptrolle insoweit, als er sein eigenes und des Publikums ersterbendes Interesse durch unablässige grobe Mätzchen wachkitzelt; er mag in jüngern Jahren und noch bei der dreißigsten oder fünfzigsten Aufführung solcher degradierenden Künste nicht bedurft haben.)

Folketheatret führte des Schweden Hjalmar Söderberg dreiaktiges oder fünfbildiges Schauspiel ‚Gertrud' mit Frau Betty Nansen in der Titelrolle auf. Das uns bekannte schwedische Drama schlechthin ist das Drama August Strindbergs. Es hat in seiner Vergangenheit nicht, wie etwa Dänemark, einen Holberg oder Öhlenschläger aufzuweisen; in der Gegenwart sekundiert dem Führer kein Björnson oder Gunnar Heiberg. Strindberg allein hat die Arbeit von Generationen auf seine starken Schultern genommen. Er hat der schwedischen Dichtung eine neue Sprache gegeben, er hat dieser Sprache neue Formen gefunden, er hat, in mannigfachen Experimenten, das europäische Drama um sein eigenes, ebenso individuell wie national neues Drama bereichert. Fast alle, die seit dreißig

Jahren sich im schwedischen Schrifttum einen Namen gemacht haben, sind von irgend einem Stadium dieses proteushaften Beseelers ausgegangen. Söderbergs Drama, das man daneben als erstes wieder, wenn auch in einigem Abstand, nennen kann, zeigt eine gewisse Abhängigkeit von Strindbergs mystischen Dramen. Der erste Bühnenversuch eines Dreißigers ahmt Äußerlichkeiten nach. So korrespondieren die Szenerien im ersten und fünften, im zweiten und vierten Bild, um das Auf und Ab der Handlung auch dem Auge bedeutungsvoll zu markieren. Ein weibähnlicher Schatten inmitten des lichthellen realistischen Milieus gleitet für einen Moment murmelnd über die Szene; kein dramatisches Agens, lediglich eine lyrische Vision der Heldin. Der Treffplatz der heimlichen Liebe ist ein Ort der Verdammten und Ausgestoßenen, hoch über einer großen wimmelnden Stadt, an ihrer Grenze; verderbte Kinder, ein schnüffelnder Vagabund streichen da erscheinungshaft vorbei ... Aber das ist auch alles. Die Menschen der eigentlichen Handlung und die Atmosphäre, die sie umwittert, haben kaum etwas von Strindbergschen Menschen und deren Gefühlsumwelt. Diese Frau, die mit verhüllter Leidenschaft fieberisch und triebhaft ihre Liebe sucht, ist nicht die moderne Hexe, die lockende Zauberin und das tückische Tier, das man in Strindbergs Produktion als Vordergrundsfigur zu sehen pflegt, auch nicht die veilchenblane Madonna, die von Zeit zu Zeit als Korrelat seiner Sehnsucht auftaucht. Sie ist nicht als wesensfremde Kreatur vom Manne aus, von außen gesehen; ihr Bild wächst aus verstehender Neutralität. Hjalmar Söderberg hat einmal den Roman vom Mitmenschen geschrieben, von dem Doktor Glas, der selbstlos, um eine unglückliche Pastorsfrau von der Satyriasis ihres Mannes zu befreien, dem bestialischen Seelsorger heimlich eine Morphiumpille zu schlucken gibt. Aber die Frau versteht ihre Freiheit nicht zu nutzen und, statt dem Geliebten, dem sie die ganze Zeit von ihrer trostlosen Ehe aus nachgehangen, gerät sie einem ganz andern Dritten in die Arme. Seine Tat erscheint dem Doktor Glas unabwendbar notwendig wie das Leben, und doch führt der Weg von ihr aus in die Irre. Gertrud setzt in seliger Blindheit ihr ganzes Dasein an die Liebe und muß zuletzt doch mit leeren Händen stehen bleiben. Weil ihr Gefühl größer ist als die Möglichkeit der Erfüllung. Weil ihre Seele zu stolz ist und nicht paktieren kann. Und weil schließlich zufällige banale Umstände den rechten Zeitpunkt verstreichen ließen. Sie war Sängerin, war die Geliebte des Dichters Gabriel Lidman, wird — von ihm verlassen — die Gattin des Advokaten Kanning. Zu Tode verwundet, sucht sie ein Alltagsglück in dieser Ehe, mit einem Heim, mit Kindern. Das Kind stirbt. Der Mann geht seinen eigenen Weg; er vermag sie nur neben andern zu lieben, neben seinen männlichen Geschäften und Kommoditäten. Sie findet den jungen Komponisten Erland Jansson und ist von seiner Jugend nicht weniger entflammt als von seinem Naturtalent. Doch er ist ein Prolet in seinem Blute, der das königliche Geschenk ihrer Gunst aus seinen plumpen Händen in den Schmutz fallen läßt. Sie trifft wieder auf den gealterten Lidman, den man in der Heimat als den großen Mann feiert und der, über alles andre, über Ruhm und Streben zynisch dahinfahrend, nur wieder nach ihr drängt. Sie läßt ihn, läßt ihren Mann, der sich soeben einen Ministersessel erkämpft hat, und muß es erleben, daß ihr der letzte, jüngste Liebhaber selbst aufsagt. Auch jetzt noch will sie nicht wieder Lidmans ausgestreckte Hand ergreifen noch still an ihres Mannes Seite verbleiben. Sie ist für Jansson zu alt ge-

wesen, Lidman für sie. Und sie erinnert ihn an sein eigenes hartes Wort, das auch dem Buche vorangesetzt ist: „Ich glaube an die Lust des Fleisches und an die unheilbare Einsamkeit der Seele."

Als bei der kopenhagener Premiere das Stück fiel, motivierten das weise Leute damit, daß die Zeit der Problemdichtung vorüber sei. Man dachte etwa an Ibsens gesellschaftsreformatorische Dramen. Aber ‚Gertrud' ist gar keine Problemdichtung in dem Sinne, daß eine eingangs gestellte Frage darin gelöst würde nach der Formel: Wenn die Menschen klüger und die Zustände besser werden, kann das nicht mehr passieren. ‚Gertrud' ist eine Schicksalstragödie unter gewissen Proportionen. Diese Menschen, die gewiß keine Heroen, aber ebensowenig Arme im Geiste sind, erschöpfen ihre psychischen Möglichkeiten unwiderruflich. Ihre Strebungen und Taten sind unter allen Umständen irreparabel. Es ist etwas von der besten Hagestolzweisheit darin, wie dieses Schicksal gesehen ist. Mit einer gewissen intelligenten Melancholie ist diese Tragik, diese Diskrepanz zwischen leiblicher und seelischer Vereinigung der Geschlechter, die die vorletzte Generation auf nackteste biologische Formeln zu reduzieren beliebte, mondain gemacht. Und es ist zu alledem so durchaus stockholmisch. Ich rede nicht davon, daß das Stelldichein in einer bei Namen zu neunenden Anlage spielt, daß das Fest für Lidman in Berns Salons, aus Strindbergs ‚Rotem Zimmer' hinreichend bekannt, gegeben wird, und von andern lokalen Anspielungen mehr. Nein, die Atmosphäre zwischen den Menschen, die Luft, die ihre Worte trägt, sie haben diesen Charakter. Man sieht diese übertrieben großen Dimensionen der Architektur, als gälte es noch immer die entschwundene Großmacht zu repräsentieren, diese forcierte Inszenierung des Straßenbildes und der öffentlichen Sammelplätze, die gleichwohl nur kalt und öde und trostlos wirken, das Pathos in jeder alltäglichen Gebärde, die strenge Scheidung der Ober- und Unterklasse, das äußerlich gedämpfte Wesen, dem Ungebundenheit und Frohsinn fremd sind, und das nur hinter verschlossenen Türen dem Überschwang sein Recht lassen mag. All das auch, fühlt man, steht als Medium zwischen den Figuren dieses Dramas und leiht seiner Tragik die besondere Farbe. Die Lust des Fleisches, freudig und offen bejaht, scheint in diesem Klima keine Stätte zu finden, und in der Tat hat dieses Element in der Dichtung das schwächste Leben, die geringste Glaubwürdigkeit gewonnen. Hier bleibt alles der Darstellung vorbehalten, und doch ist diese darin beschränkt durch den reservierten Stil des Ganzen, durch den Ton des Dialogs, der jene ganze stolze und verschlossene Stimmung in beabsichtigter Durchführung bis ans Ende festhält. Bereits in seinen Erzählungen hatte Söderberg ein hohes Bewußtsein vom Wert der Sprache, als dem spezifischen Ausdrucksmittel der Dichtkunst, bewiesen, und diese Erkenntnis, die Selbstbesinnung der Sprachkunst, sowie ihre Anwendung machen mit diesem Drama vielleicht mehr Epoche als das konstruktive Können des Autors.

Aber auch wenn das Stück bei seiner Aufführung in Kopenhagen nicht für den Ehemann Kanning einen Komiker, für den Komponisten einen Theaterschüler und für den Dichter Lidman einen Schauspieler gehabt hätte, dem lediglich die Fähigkeit klarer Diktion nachzurühmen ist, auch wenn die Regie für würdige Dekorationen gesorgt und nicht so schlächterhaft gestrichen hätte, würde doch niemals der volle Erfolg erreicht worden sein, wie an demselben Abend in Stockholm. Frau Nansen hatte selbst für ihre starke Reputation

dem durch die Kritik stets gestreichelten, versumpften Publikum mit einer mehr als unterhaltenden Novität zuviel zugemutet. Ihr Spiel allein konnte nicht über all jene klaffenden Mängel hinweghelfen. Noch dazu, da die Rolle der Gertrud etwas monoton gestimmt ist. Zu einer strahlenden Aktivität erhebt sie sich eigentlich niemals. Die Freude ist bedrückt, der Schmerz verhalten, und alle Veränderung ist nur Entgleiten, Sichherauswinden oder Insichverbeißen. Aber doch eben darum Frau Nansens Mitteln kongenial. Ich kenne sie außerdem nur als Rebekka West, als die sie völlig tot blieb, bin jedoch überzeugt, daß von ihrem übrigen Repertoire Amalie Skrams Agnete diejenige Rolle ist, die sie bis in den letzten Seelenwinkel ausfüllen muß. Ihr Temperament drängt nicht zu weitausholender Bewegung. Sie ist stets wie ein Bild, ruhend im Wesentlichen ihrer Erscheinung, einer hochwirkenden frauenhaften Brünetten; und nur Nuancen wandeln sich. Der feste Gang oder die kaum umfangreiche, verschleierte Stimme variieren ihr Tempo. Die Konturen der verweilenden Gestalt, der Arme und Hände verschieben sich um wenige Linien, oder die hellgrauen Augen kehren aus der Ferne zurück und geben, seltsam nach innen gestellt, dem Gesicht einen seiner charakteristischsten Aspekte in Momenten des gelösten Gefühls. All diese Gebundenheit ist gewiß nicht Schwerfälligkeit, sondern Verinnerlichung; aber ebensowenig wie Betty Nansen sich je zu einer kraftvollen Heroine entwickeln wird, könnte sie über eine Chaiselongue springen, wie Anna Larssen. Vielleicht drängt ihr Ehrgeiz sie dennoch in jenes Fach, wenn sie jetzt im Herbst nach mehrjährigem Gastieren in den Verband des Königlichen Theaters tritt. Jedenfalls muß sie dort mit der alten Frau Hennings, nicht zum wenigsten um ihren Einfluß auf den Spielplan, in Konkurrenz treten, und in dieser Beziehung wird nach ihrer bisherigen Wahl von Frau Nansen viel für die Regenerierung des modernen Repertoires zu hoffen sein; denn Betty Hennings hatte es auf ein Niveau herabgedrückt, dessen Höhepunkt Hermann Sudermann bildete.

Dasselbe Volkstheater, dessen Ensemble Frau Nansen sich zur Mithilfe an der von ihr inaugurierten ‚Gertrud'-Aufführung gewählt hatte, verschrieb sich seinerseits Frau Johanne Dybwad vom Nationaltheater in Kristiania, um sie als Marie-Louise in Henri Bernsteins ‚Dieb' zu mißbrauchen. Dieser pfiffig gezimmerte Kulissenhumbug konnte ihr gewiß nicht Gelegenheit geben, sich als die Menschendarstellerin zu bewähren, als die sie von Kundigen über ganz Skandinavien geschätzt ist. In ihrem Bestreben, dieser Theaterrolle Fleisch und Blut und Seele zu leihen, so daß sie glaubwürdig vor uns stünde, mußte sie Stückwerk geben. Sie konnte nur Situationen, allenfalls Episoden lebendig machen; vielmehr sie mußte es, der äußerlich konstruierte Zusammenhang des Originals fiel dahin. Augenblicksbilder blieben haften. Etwa wie sie gegen Ende des ersten Akts ihrem grünen Anbeter für sein Opfer zu danken sucht: ihre Stimme, ein zwitschernder Vogel, war lange verstummt; doch durch die schweren Wolken ihrer eigenen Gewissenspein und Zerrissenheit, ihrer irren Furcht vor den ahnungslosen andern schlich sich aus schmerzlichen, hilflosen Tierchenaugen scheu menschlichstes Lächeln wie erste Vorsommersonne, das zu leuchten versuchte und wärmen mußte bis ins Herz hinein. Diese ihre Kraft und Elastizität, aus einem Strudel hereingefluteter Eindrücke sich mit einem eminent mimischen Ausdruck zu erheben, gab dem öden dritten Akt den einzigen blühenden Moment unter dem ratlosen Durcheinandergewimmel der begleitenden Komparsen. Wieder die gleiche

Situation wie dort; doch nun soll Reue ihr Gewissen erleichtern, sie will bekennen, der verbannte Fernand muß im letzten Moment zurückgehalten werden. Dieses entscheidende ‚Zurückrufen!' kam wie ein letzter, mit aller Macht herausgeröchelter Atemzug aus der erstickten, zarten Kehle, und dieser gurgelnde Aufschrei setzte sich fort in einer malenden, kreisenden Bewegung von Arm und Hand, unablässig in höchster Not herumgewirbelt wie von einer Ertrinkenden. So vereinzelt die Eindrücke, so vereinzelt die Reflexionen darüber. Aber soviel stand mir nach den ersten Szenen fest, daß Johanne Dybwads Wandlungsfähigkeit sich ungleich weiter erstreckt, als vielleicht zusammengenommen die so bemerkenswerten Talente Betty Nansens und Anna Larssens sich je auszudehnen vermögen, daß bei ihr jene Inspiration, jene persönlichkeitwandelnde Besessenheit unter dem Geist der Rolle sichtbar wird, die uns als letztes Kriterium aller wahrhaft reproduzierenden Kunst gilt, und daß der Aberglaube von dem nordischen Temperament als etwas unter allen Umständen Schwerfälligem, Eingefrorenem, düster Versonnenem den Todesstoß erhielt vor dem zuckend bewegten Übermut, der über den ganzen äußern Menschen hin expressiven Leidenschaftlichkeit dieser Norwegerin.

In Kristiania darauf konnte ich Frau Dybwad in einer der Ibsenrollen, die ihren Ruf vor allem stützen, nicht erleben. Denn in Kristiania spielt man jetzt überhaupt nicht Ibsen. Auch nicht an seinem Todestage, ganz wie in dem pietätlosen Berlin. In dem Nationaltheater, vor dem Ibsens und Björnsons Statuen als Hausgötter aufgepflanzt sind, tanzt die ‚Lustige Witwe' das ganze Frühjahr. Nur sie. Sie tat es eine ganze Saison in Kopenhagen. Sie tut es nun durch viele Wochen in Stockholm und Kristiania. Und Björn Björnson, der hier als Theaterchef gleichzeitig das künstlerische und geschäftliche Ressort zu verwalten hat, soll über diesen unverhofften Erfolg, der ihm als Finanzier zufließ, als Theatermann so unglücklich geworden sein, daß er ernsthaft den Abschied nehmen will. Wenn aber ein andres Theater in Kristiania die Absicht hat, Ibsen zu spielen, dann darf das Nationaltheater auf sein Monopol pochen — trotz der ‚Witwe', und jenes andre muß ins Ausland gehen. So mit seiner Gesellschaft Johan Fahlström auf vier Tage nach Kopenhagen. Sie spielten im Casino, dem eben die ‚Witwe' entflohen war, am ersten Tage den Ibsen: ‚Ein Puppenheim'. Ragna Wettergren als Nora, Johan Fahlström als Krogstadt, Frau Alma Fahlström als Christine, ein kalkuttischer Hahn als Helmer und ein verfuselter Leutnant als Rank. Der souverän vorherrschende Eindruck dieser Darbietung war: mitleiderregend. Nur aus diesem Gefühl konnte selbst die ewig konziliante kopenhagener Kritik so glimpflich damit verfahren und auf die nächsten Abende vertrösten. Frau Wettergren und das Ehepaar Fahlström waren früher am Nationaltheater gewesen und bilden jetzt den künstlerischen Stamm dieser zweiten hauptstädtischen Bühne, die jedoch in Kristiania nicht einmal dauernd ein festes Theater für sich haben kann. Sie kommen nach Kopenhagen, erzählen den Zeitungsausfragern von ihren ökonomischen Schwierigkeiten bei ihrem künstlerischen Idealismus und präsentieren Ragna Wettergren als fabelhafte Primadonna. Das ist sie natürlich nicht. Sie ist eine kluge und temperamentvolle Schauspielerin, die aber die Rolle der Nora, rein dem äußern Umfang nach, nicht bewältigen kann. Mal arbeitet sie den einen, mal den andern Typ heraus, mal das Singvögelchen, etwas laut und derbe, mal das befreite Weib, etwas bleich und programmatisch kalt;

aber von Zusammenhang, von Übergängen mit unverminderter Lebendigkeit ist keine Rede. Dazu ein erstaunliches Unvermögen, im Exterieur auch nur die Spur einer Illusion zu erregen. Dieser Mangel war dem Auge so grell erschreckend, daß man zuerst eine Absicht dahinter vermuten mochte. Später mußte man es bereuen. Einzig wirkungsvoll waren die beiden von dem Ehepaar Fahlström bedienten Chargen. Besonders der Mann. Wie weit entfernt vom Bösewicht oder Teufel war diese schwere, gedrungene Proletarierfigur des Deklassierten, unbeweglich in der dicken Winterkleidung, mit groben verarbeiteten Händen und in dem von Kälte und Suff blauroten Gesicht ein Paar beständig zu Boden gerichtete Tschandalaaugen. Nur ganz im Innern, spürte man, trieb das heiße Leben seine Maschine, die die gesunkene Last wieder hochbringen sollte, und wenn es dann aus ihr kochend aufbrauste, hoben sich die Augen für einen Moment, die dunkle Stimme verlor ihren Druck, und die geballte Faust wollte auf den Tisch schmettern und wagte es zuletzt doch nicht. Diesen Krogstad hätte man unbedenklich in die beste Brahmsche Ibsen-Aufführung hineinsetzen können.

Alfons Fedor Cohn

Das neue Shakespeare-Evangelium

Das ist ein Buch von Peter Alvor, welches die alte Frage: wer eigentlich der Urheber der unter dem Namen William Shakespeare bekannten Werke ist, von neuem aufwirft. Welches die Meinung, daß der Schauspieler Shakespeare der Dichter sei, ablehnt und sich zugleich gegen die Hypothese von dem Gelehrten Bacon als Verfasser wendet. Welches sodann die richtige Lösung gefunden zu haben glaubt: daß nämlich zwei befreundete Aristokraten jener Zeit, Henry Wriothesley, Graf von Southampton, der Gönner des Schauspielers Shakespeare, und Roger Manners, Graf von Rutland, sich in die Urheberschaft der Werke teilen.

Peter Alvor will mit diesem Buche zunächst nur der Shakespeareforschung seine neue Deutung zur genauen kritischen Untersuchung vorlegen, ist aber doch von seiner Meinung überzeugt genug, um einen ziemlich ausführlichen Beweis zu wagen. Es wäre zu weitläufig, allen seinen Erwägungen und Argumenten nachzugehen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß seine Deutung im einzelnen mitunter nahezu verblüfft. Die ungewöhnliche Kenntnis der englischen und ausländischen, zeitgenössischen und vergangenen Literatur, der Historie und der Mythologie, des sozialen und politischen Lebens, des Hofes, ferner Länder wie Dänemark und Italien und vieler andrer Dinge, die bei dem Schauspieler Shakespeare verwundern, würden sich erklären bei diesen beiden hochkultivierten, weitgereisten und dem vollen öffentlichen Leben angehörigen Grafen. Die schöpferische Größe und Gestaltungsfähigkeit, die bei dem Gelehrten Bacon befremden, wären verständlich aus ihren privaten Charakteren von seltener Stärke in Tat und Leidenschaft. Dazu kommen, wie gesagt, schlagende Übereinstimmungen im kleinen.

Störend ist der begeisterte Stil des Buches. Peter Alvor spricht von Neuadlung des Dichterideals Shakespeare, von Thronerhebung der Würdigen statt eines Unwürdigen. Von Jubel. Mit Pathos. Glaubt an einschneidende Wirkung. Demgegenüber tritt es nur schärfer ins Bewußtsein, daß diese ganze Frage durchaus nicht so wesentlich ist, wie vielleicht noch mannigfach geglaubt wird. Man lernt ja doch mehr und mehr, die Persönlichkeiten früherer Dichter zu vernachlässigen und sich

ganz den Werken als eigenlebigen Gebilden hinzugeben. **Hugo Lyck**

Theaterrecht

Ich war unlängst Zeuge des Ereignisses, daß ein Generalstaatsanwalt, ein Amtsrichter und ein gewesener Landgerichtsdirektor und gegenwärtiger geheimer Admiralitätsrat das Recht auf Kunst, das Recht der Kunst und das Recht in der Kunst gegen den Staat, den Zensor, den Staatsanwalt, die Theaterdirektoren, die Schauspieler und das Publikum verteidigten. Der Admiralitätsrat Dr. Felisch hielt einen Vortrag über Theaterrecht in einer Versammlung der juristischen Gesellschaft. Er sagte: „So Ihr Juristen nur Juristen seid und das Theater nicht liebet, tuet Eure Federn davon." Und dann zog er ernstlich in Erwägung, daß für die Leitung eines Theaters der Befähigungsnachweis ebenso gefordert werden müsse, wie bei jedem konzessionierten Gewerbe, damit die Kunst — er sagte die ‚wirkliche Kunst' zum Unterschied von der ‚Afterkunst' — nicht Schaden litte. Der Generalstaatsanwalt zog sogleich die Konsequenzen per argumentum a contrario, und von der Afterkunst ausgehend, sagte er: „Und darum beantrage ich, meine Herren Gerichtshof, daß einem Manne, der Afterkunst betreibt, von Staatswegen die Konzession entzogen werden dürfe. Der Angeklagte Ferdinand hat dreihundert Mal den Sherlock Holmes und zweihundert Mal den Hund von Baskerville über die Bretter geschleift. . . Entziehung der Konzession, Todesstrafe und lebenslänglicher Ehrverlust!" Der Amtsrichter sagte: „Wer zu spät ins Theater kommt, muß bis zum Aktschluß vor der Tür stehen bleiben." Dr. Felisch exponierte den Grundriß eines Theaterrechts, das ist: der Gesamtheit der Normen, die die Verhältnisse des Theaterwesens regeln. Diese Normen sind in verschiedenen Gesetzesgebieten zu finden, ein einheitliches Theaterrecht gibt es nicht. Braucht man auch nicht. Es fehlen nur noch einige Bestimmungen, die man bei Gelegenheit im Bürgerlichen oder im Gewerbegesetz unterbringen kann. Ich kam den ganzen Abend aus der Freude gar nicht heraus. Man muß das freundliche Bild — gehört haben, das die Theaterkunst in den Köpfen der Juristen gespiegelt hat. Und die Herren kannten ihre Grenzen und waren bescheiden und gewissenhaft. Dr. Felisch ist in theatralibus vorzüglich unterrichtet, und er wird gebeten, ein Büchlein zu verfassen mit dem Titel: ‚Das gegenwärtige Theaterrecht'. Und nur zur Orientierung der Leser seien hier einige Inhaltsaufschriften des zukünftigen Büchleins angegeben. I. Das öffentliche Theaterrecht (Konzession, Zensur, Polizei, strafbare Handlungen). II. Das private Theaterrecht. (Rechte und Pflichten der Bühnenleiter, Rechte und Pflichten der Schauspieler und des Theaterpersonals, Rechte und Pflichten der Autoren, Rechte und Pflichten des Publikums). III. Anhang: Charakteristische Fälle aus der Praxis der Bühnenschiedsgerichtsbarkeit. IV. Reform- und Ergänzungsvorschläge.

U. A.

Deutsche Uraufführungen

29. 5. Wilhelm von Scholz: Meroë, Drama. München, Hoftheater.

1. 6. Ewald Gerhard Seeliger: Männer, Einaktige Komödie. Hamburg, Thaliatheater.

8. 6. Hans Barth: Scirocco, Szenen aus dem florentiner Künstlerleben. Wiesbaden, Residenztheater.

14. 6. Leo Feld: Der Götterliebling, Einaktiges Spiel. München. Residenztheater.

15. 6. L. Embahl und K. Friedrich: Gräfin Prott, Komödie. Magdeburg, Victoriatheater.

Verantwortlich für die Redaktion: Siegfried Jacobsohn, Berlin SW. 19
Verlag von Oesterheld & Co., Berlin W. 15 — Druck von Imberg & Lefson, Berlin W. 9




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01420 5242

